

الدكتور عزة حسن

شعر

الوقوف على الأطلال

من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث

دراسة تحليلية

دمشق

١٣٨٨ هـ = ١٩٦٨ م



صدية الى الأرفح الكريم
الأستاذ الأديب فاضل الباعلي
مع التمية الطيبة والتقدير

الدكتور عزة حسن

عنتا
١٩٧٠ / ١١ / ٢٤

شعر

الوقوف على الأطلال

من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث

دراسة تحليلية

الهيئة العامة لتنظيم شؤون المكتبات
٨٩٢٠٧١٥٩
ح س ٤٨٧٠٦



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Public Library & Documentation

دمشق

١٣٨٨ هـ = ١٩٦٨ م

بين يدي الكتاب

أصل هذه الدراسة في شعر الوقوف على الأطلال صفحات قليلة ، كنت كتبها في هذا الموضوع ، على شكل رسالة صغيرة ، بإشراف أستاذنا الدكتور أمجد الطرابلسي ، في السنة الأخيرة من سنوات الدراسة في كلية الآداب بجامعة دمشق سنة ١٩٥١ . وكان منهج الدراسة في كلية الآداب ، في ذلك العهد ، يوجب على الطالب ، في السنة الأخيرة ، إعداد رسالة في موضوع يختاره ، بإشراف أحد الأساتذة .

وقد أعجب أستاذنا يومئذ بالرسالة الصغيرة التي أعدتها . وقال لي : « إنني لملي يقين بأنك سوف تعود إلى هذا الموضوع ككرة أخرى ، في مستقبل الأيام ، فتوسع دراستك له . ولكن شواغل كثيرة شغلني ، وصرفتني عن التفكير في هذا الموضوع سنوات طويلة . فلم أعد إليه ككرة أخرى ، بل كدت أنساه تماماً .

ثم رحلت إلى المملكة العربية السعودية للتدريس في كلية الآداب بجامعة الرياض في العام الدراسي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . وكلفت هناك بتدريس الأدب العربي في عصر الجاهلية وعصر صدر الإسلام ، لطلاب السنة الثانية في قسم اللغة العربية . وكان في منهج الدروس مادة تقول بدرس موضوع خاص من موضوعات المنهج درساً موسعاً مفصلاً . فتذكرت حينئذ موضوعي القديم ، شعر الوقوف على الأطلال ، الذي كنت قد أنسيته طوال هذه السنين . وأخذت أفكر في صلاحه موضوعاً للدراسة الموسعة المفصلة في كلية الآداب .

— ٤ —

وكان مما ذكرني بهذا الموضوع أن مدينة الرياض ، حاضرة المملكة اليوم ، هي قلب جزيرة العرب ، موطن الشعر العربي الأول ، وجنته الرحية التي نما في جنباتها ، وازدهر في عصر الجاهلية ، ومنه شمر الوقوف على الأطلال . ولا بد أن أمّ الرياض ، وحلّ في نجد ، من دارسي الأدب العربي القديم ، أن يفكر عفواً ، ومن غير قصد ، بالشعر الجاهلي ، وبامرئ القيس ، والوقوف على الأطلال ، وقفانك ... على ظن منه أنه في الديار التي نشأ فيها الشعر العربي .

وأخذت الرسالة الصغيرة بين يديّ ، ورحت أصفح أوراقها ، وأنظر فيها من جديد ، بعد أن طال عهدي بها . وما إن انتهيت من ذلك حتى صبح عزمي على العودة إلى موضوع شعر الوقوف على الأطلال ، وإعادة النظر فيه . وبذلك صحّت أيضاً نظرة أستاذنا الدكتور أمجد الطرابلسي .

وأخذت ألقى نتائج البحث الجديد في هذا الموضوع دروساً متتابعة على الطلاب ، درساً واحداً في كل أسبوع أو أسبوعين .

وفي ختام السنة الدراسية تجمعت لديّ أوراق كثيرة ، فيها كلام كثير في الموضوع ، وأمثلة وشواهد كثيرة أيضاً من شعر الوقوف على الأطلال . ووددت لو تطبع هذه الأوراق ، وتشر على الناس . فرتبتها وشذبتها . ونشرتها أولاً أقساماً متفرقة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ابتداءً من العدد الثاني من المجلد الثالث والأربعين سنة ١٩٦٨ .

ثم رأيت أخيراً أن تنشر هذه الأقسام مجموعة معاً ، بين دفقي كتاب ، يضم شتاها ، ويسهل الوصول إليها . فجاءت هذه الصفحات ، في هذا الكتاب ، نتيجة لذلك كله . وإني لأرجو صادقاً أن يكون فيها حق وخير وصواب .

مقدمة في نشأة شعر الوقوف على الأطلال

الحب عاطفة كبيرة من عواطف النفس الإنسانية . ولعله أقوى هذه العواطف إطلاقاً . وقد شعر بها الناس في جميع الأزمان شعوراً قوياً . ولا يضاهاها في ذلك عاطفة من العواطف الأخرى . ويستغرق الحب من فنون الأدب العالمي ، قديمه وحديثه ، شيئاً كثيراً ، ويشغل فيه حيزاً كبيراً . والمرأة المحبوبة أو الإنسان المحبوب يصبح كائناً ممتازاً ، ويكتسب قيمة جديدة ليست للإنسان العادي . يسبقها عليه صاحب الحب في شيء كثير من الخيال . والأشياء التي يكون لها علاقة بهذا الإنسان المحبوب تكتسب هي أيضاً هذا الامتياز ، وهذه القيمة الجديدة ، بالقياس إلى الأشياء الأخرى . وتتعدو بذلك ذات قدرة على إثارة الإحساسات والمشاعر التي يثيرها الإنسان المحبوب نفسه ، وعلى إثارة إحساسات ومشاعر خاصة أخرى . وهذه الأشياء التي لها علاقة بالإنسان المحبوب تتمثل في بعض أدوات خاصة ، ذات قوة على الرمز والإيحاء ، مثل : الثياب والتناديل والهدايا المختلفة وغيرها . وتتمثل أيضاً في بعض حوادث معينة رافقت أطواراً في حياة الإنسان المحبوب . وتتمثل كذلك في أماكن خاصة شهدت جانباً من هذه الحياة ، وصارت كلها ذات قدرة على إيقاظ الذكرى . وفي كل هذه الحالات يكون الإنسان المحبوب هو مبعث الإحساسات والمشاعر . وليست هذه الأشياء سوى وسائل للرمز إليه .

والدار التي قضى المحبوب شطراً من حياته في جنباتها من أبرز هذه الأشياء وأقواها على إثارة الحنين والذكريات . قال نصيب الأسود الشاعر (١) :

أما والذي حجَّ الملبَّونَ بيتهُ وعلمَ أيامَ الذبائحِ والتَّحجِّرِ
لقد زادني للتمرِّ حبًّا وأهليه ليالٍ أقامتَّهنَّ ليلى على التمرِّ
وهل بأتمنِّي الله في أن ذكرتها وعكَّلتُ أصحابي بها ليلة التَّمْرِ
وسكَّنت ما بي من كلالٍ ومن كرى وما بالطلايا من جنوحٍ ولا قترِّ

ويبدو لي أن هذا الحنين الذي يشعر به الإنسان في دار الحبيب ، بعد أن خلت هذه الدار من الحبيب ، هو الأصل وهو السر العميق في نشأة شعر الوقوف على الأطلال ، والبكاء عليها ، في الشعر العربي القديم .

ولسائل أن يسألنا الآن : إذا كان هذا الحنين الذي ينشأ في كل نفس إنسانية هو السبب في نشأة شعر الوقوف على الأطلال فما بال هذا الشعر قد ظهر عند العرب ، ولم يظهر عند غيرهم من الأمم ؟

ولنا أن نجيب على هذا السؤال بأن هذا الحنين هو الأساس الذي يقوم عليه شعر الوقوف على الأطلال في الحقيقة ، لأن هذا الشعر مرتبط بشعر النزول ، ومتصل به دائماً في الأدب العربي ، ولا نجده قائماً بذاته وحده . فهو يأتي قبل النزول في أغلب الأحيان ، ويأتي في ثنايا أبيات النزول في بعض الأحيان . ويكون متصلاً به على كل حال . ولكن هذا الحنين اللدني في أعماق القلب ، الذي هو الأساس الأول في نشأة شعر الوقوف على الأطلال ، ليس

(١) الأبيات في لسان العرب (نفر) . وانظر أمالي القالي ٢/٢٠٣ .

شرطاً كافياً ، وإنما هناك شروط أخرى ، وجدت في حياة العرب ، ولم توجد عند غيرهم من الأمم . هذه الشروط تتمثل في حياة العرب الاجتماعية التي كانوا يجيئونها في البادية .

فقد طبعت بيئة البادية حياة العرب الاجتماعية في الجاهلية بطابع خاص ، بدا أثره في جميع أنماط هذه الحياة . وتقوم حياة البادية على رعي الإبل والأغنام في الوديان التي تنبت الكلاً في مواسم المطر . فكان الأعراب من أصحاب الإبل والأغنام يرتحلون بأموالهم وأهلهم يتبعون مواقع النيث ، ومنابت الكلاً . وهذه الرحلة تسمى « النجعة » . ثم ينتقلون بها جميعاً من مكان إلى مكان ، حتى يعودوا إلى منازلهم الأولى في الصيف ، ويقيموا فيها على مياههم من الآبار وغيرها .

ومن حياة التبدي للنجعة ، ثم الارتحال في البادية من موضع إلى موضع طلباً للماء والكلاً ، ثم الرجوع إلى المحاضر قرب المياه الدائمة في شهور الصيف نشأ شعر الوقوف على الأطلال في الشعر العربي في الجاهلية . ونفس ذلك فيما يلي في تفصيل وفضل بيان .

لقد قسمت النجعة أيام السنة في حياة العرب إلى قسمين اثنين :

١ - حياة التبدي : وهي الخروج إلى البادية بالأموال في مواسم المطر للرعي وطلب الماء في الوديان والرياض .

٢ - حياة الحضر : أي الرجوع من البادية ، والإقامة في المنازل المعروفة الدائمة على المياه والآبار في فصل الجفاف .

وقد شرح ذلك أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (- ٢٧٦ هـ) في كتابه المعروف بكتاب « الأنواء في مواسم العرب » .

قال ابن قتيبة : « معنى التبدي أن يخرجوا إلى البوادي يتبنون الكلاً ومساقط النيث . فلا يزالون كذلك إلى هيئج النبات واقطاع الرطّب وجفوف

الفردان . ثم يرجعون إلى محاضرم ومياهم التي كانوا عليها (١) . والمقام في الشجعة ثلاثة أزمنة كمتلاً ، الربيع الأول وهو الخريف ، والشتاء ، والربيع الثاني . وهذه تسعة أشهر لمن تقدم في الخروج وتأخر عن الحضور (٢) . وهكذا كان الأعراب بحكم حياتهم في الصحراء يُضطرون إلى التبدي والنجعة ، ثم إلى الارتحال من مكان إلى مكان طلباً للماء والرعى كما قلنا . فكانوا يرعون الأرض التي ينزلونها حتى تنفد أعشابها ، وتنضب أمواها ، فيقوضون بنيانهم ، ويرتحلون إلى أرض أخرى يجدون فيها العشب والماء ، بعد أن يتركوا في الأرض الأولى آثاراً باقية تدل على الحياة الماضية التي كانت فيها ، ثم رحلت عنها بعيداً .

وكان الأعراب في نزولهم على المياه تجتمع منهم عدة أحياء على ماء واحد وفي منزل واحد . فتنشأ مع الأيام ألفة ومودة وصلات قربي بين النازلين معاً ، تقرب بينهم ، وتكون سبباً في تعرف الفتيان والفتيات بعضهم ببعض ، في أثناء الأعمال اليومية في النهار ، وفي ساعات السمر على النار المشبوبة وسط البيوت في الليل .

وقد أطلق العرب على الناس الذين ينزلون معاً في مكان واحد كلمة «الخليط» . وهي بمعنى الصديق ، والقوم المجتمعين المتآلفين الذين أمرهم واحد ، وحياتهم واحدة في النجعة (٣) . وقد دخلت هذه الكلمة حيز الشعر ، وأصبحت كلمة شعرية غنية بالرمز والإيحاء ، تتردد في شعر الشعراء كثيراً ، ولا سيما في شعر الوقوف على الأطلال في مطالع القصائد .

(١) كتاب الأنواء ص ٩٦

(٢) كتاب الأنواء ص ١٠٠

(٣) انظر اللسان (خلط)

وبعد حين من الدهر يُضطر الخليلط النازلون في مكان واحد إلى الافتراق والرحيل . فكان كل فريق منهم يرحل إلى جهة ، ويذهب في سبيله إلى غير لقاء مأمول . وكان ذلك يسوؤم كثيراً ، فلذلك كثر ذكر الخليلط والفراق والرحيل في شعر الوقوف على الأطلال عند العرب . جاء في لسان العرب في مادة (خلط) : « وإنما كثر ذلك (أي ذكر الخليلط) في أشعارهم لأنهم كانوا ينتجعون أيام الكلا ، فتجتمع منهم قبائل شتى في مكان واحد . فإذا افترقوا ورجعوا إلى أوطانهم ساءم ذلك » .

قال بشامة بن الندير :

إن الخليلط أجده والبين فابتكروا
لينة ، ثم ما عادوا ولا انتظروا
وقال تهشل بن حريري :

إن الخليلط أجدهوا البين فابتكروا
واهتساج شوقك أحداج لهازم مر
وقال جريز :

بان الخليلط ولو طووت ما باننا
وقطعوا من جبال الوصل أقرانا
وكل هذه الأبيات مطالع قصائد للشعراء المذكورين (١) .

وكلمة « الخليلط » الشعرية هذه مأخوذة من « الخليلطة » ، يكثر الخلاء ، وهي بمعنى المودة والعشرة .

وكثيراً ما كان الأعراب في رحلاتهم وأسفارهم يبرون بهذه المنازل التي كانوا نزلوا بها ، ثم خلقوها . فيجدونها خالية ساكنة ، تضرب في جنباتها الرياح . ويقفون قليلاً لينظروا إلى الآثار الباقية فيها ، وقد عدا عليها الخراب ، فيذكرون أياماً ماضية أصابوا فيها سروراً وسعادة ،

(١) انظر الأبيات وغيرها في اللسان (خلط) .

ونموا فيها بنحب والموءة . ثم يسرون لشؤونهم وقد حز الألم في نفوسهم ،
وهض الءمع من عيونهم ، لءكرى هذه الأيام الحبية إلى قلوبهم .
وهكذا فإن عطف الحياة الاجتماعية التي تدعو الأعراب إلى الارتحال من
معزل إلى منزل ، ثم المرور بهذه المنازل المتروكة ، ورؤيتها خالية ساكنة ،
والخيل الذي يثيره في النفس رؤيتها ، وتذكر الأيام الماضية فيها ، كل هذا
في رأينا هو السبب في ظهور شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .
ولسنا رى هذا الرأي دون أن نجد له آثاراً في آراء غيرنا من النقاد
عرب القءامى ، فقد قال ابن رشيق القيروانى في كتابه « العمدة » : « وكانوا
قديماً (أي العرب) أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر . فلذلك أول
ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار . فتلك ديارهم ، وليست كأبنيسة الحاضرة .
فلا معنى لءذكر الحضري الديار إلا مجازاً ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ،
ولا يحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بمد زمن طويل لا يمكن أن يمشه
أسء من أهل الجبل (١) » .

بلعت نظرنا من كلام ابن رشيق هذا إشارته إلى تنقل العرب في حياتهم ،
وربى ذكر الديار في أشعارهم ، وذلك نتيجة حياة التنقل . وهذا يقوي رأينا
لءدي شرحناه وفصلناه في نشأة شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .
وقد الآمءي في كتابه « الموازنة » : « العرب لا تقصد الديار للوقوف
عليها ، وإنما تجتاز بها . فإن كانت على سبيل الطريق قال الذي له أرب
في الوقوف لصاحبه أو أصحابه : قف وقفا وقفوا ، وإن لم تكن على سبيل
الطريق قال : عوجا وعرجا وعوجوا وعرجوا ، (٢) » .

(١) السءة ١٩٨/١ - ١٩٩ .

(٢) الموازنة ٤٠٩،١ .

وفي هذا الكلام أيضاً إشارة موجزة إلى حياة العرب في التنقل والترحال من منزل إلى منزل ، ثم الاجتياز بهذه المنازل بمد حين من الدهر . وهذه الإشارة ، على الرغم من إيجازها الشديد ، تقوي رأينا في نشأة شعر الوقوف على الأطلال عند العرب .

* * *

وتمرضنا هنا قضية الأولية في نشأة شعر الأطلال في الشعر العربي القديم . وزعم بعض الرواة أن امرأ القيس قد سبق إلى معان جديدة في الشعر ، وفنون طريفة فيه ، فاستوقف على الدار وبكى على الأطلال . يقول ابن سلام الجعفي في كتابه « طبقات الشعراء » ، على لسان من يقدمون امرأ القيس على غيره من الشعراء : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه ، قال : ما قال ما لم يقولوا (أي الشعراء) ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، استحسنتها العرب ، واتبعته فيها الشعراء . منها : استيقاف صبي ، والبكاء في الديار ، ورقة النسيب ... » (١) .

ونفهم من كلام ابن سلام أن امرأ القيس هو الذي ابتدع شعر الوقوف على الأطلال . ولكن ابن سلام نفسه يشك في هذه الدعوى . ويستدل على صحة شكه بقول امرئ القيس نفسه (٢) :

عُوجاً على الطلل المحيل لعلنا
تبسكي الديار كإبكي ابن خيدام

وزى هنا امرأ القيس نفسه قد اعترف بأن شاعراً قبله قد سبقه إلى بكاء الأطلال . ويقول الرواة بأن هذا الشاعر من طيبي . ولكنهم لا يعرفون اسمه ولا المصر الذي عاش فيه (٣) . هل كان قبل امرئ القيس أم كان حياً في زمانه ؟ لسنا ندري من ذلك شيئاً .

(١) طبقات الشعراء ٤٦ . وانظر المدة ١/٩٤ ، والشعر والشعراء ٥٧ .

(٢) ديوانه ١١٤ .

(٣) طبقات الشعراء ٣٣ ، ولسان العرب (خدم) .

وهكذا نرى أن هذا القول ضعيف ، لا ينتهي بنا إلى اليقين في هذا الموضوع . وإنما ينتهي بنا إلى الشك وحسب . فلنبحث إذأ في الموضوع من وجه آخر . وذلك أننا إذا قرأنا شعر امرئ القيس وغيره من شعراء عصره نجد شعر الأطلال عندهم تماماً ناضجاً ، مؤلف الأجزاء في ألفاظه ومعانيه . كما أننا نجد دائماً ثابتاً في شبه قاعدة فنية ، يازمها الشعراء في مستهل قصائدهم . وكل ذلك يوحي إلينا أن شعر الأطلال عند امرئ القيس وأصحابه كان نتيجة تطور طويل ، في طريق طويلة ، قطعها هذا الشعر في تطوره وتغيره وتكامله خلال عصور سابقة لعصر امرئ القيس وأصحابه .

على أن امرأ القيس إن لم يكن هو الذي فتح هذا الباب ، وسبق غيره من الشعراء إلى الوقوف على الأطلال ، والبكاء في الديار ، فلا يبعد عندنا أن يكون هو الذي أكثر من هذا البكاء في قصائده ، وأطال فيه ، وصرف القول فيه على فنون كثيرة ، وأتى فيه بأكثر معانيه ، حتى صار بعض الرواة ومن اتبعهم من الأدباء والنقاد العرب القدامى ينسبون إليه اختراع هذا الفن وسبقه إليه .

والنتيجة أن امرأ القيس قد جود شعر الوقوف على الأطلال ، وأطال فيه ، وزاد في معانيه وصوره . ولكننا ، مع هذا ، لا تقبل رأي القائلين بأنه هو الذي ابتدعه ابتداءً ، من غير مثال سابق عليه . والحق بمدى أنه لا حاجة بنا إلى افتراض أسبقية شاعر معين في مثل هذه الفنون والمعاني الراسخة في نفسية المجتمع وأجياله المتتابة خلال العصور ، والمستمدة من أصول حياتهم الاجتماعية في بيئتهم الخاصة ، كما يثبتنا آناً .

سار الشعراء الجاهليون منذ امرئ القيس على ابتداء قصائدهم بالوقوف على الأطلال ، والبكاء على الديار ، والاستطراد إلى وصفها . وجماوا من ذلك (شبه قاعدة فنية) ، لا يخرجون عليها إلا في أحوال نادرة . ويبدو لنا أن (الوسيلة الفنية الكبرى) لافتتاح القصائد عند الشعراء الجاهليين هو التنزل بالمرأة المحبوبة ، وأن الوقوف على الديار والبكاء على أطلالها (وسيلة فنية صغرى) ، يقدمون بها بين يدي هذا النزول نفسه في أغلب الأحيان .

وهذه آيات من الشعر الجاهلي نسوقها مثلاً وإيضاحاً لما قلناه . وهي تعتبر نموذجاً جيداً لابتداء القصائد في الشعر الجاهلي . قال عبيد بن الأبرص الأسدي في ابتداء قصيدة له (١) :

لن الدارُ أقفرتُ بالجِنابِ	غيرَ نُؤمِّي ودِمنة كالكتابِ
غيرُتها المسبا ، ونفحُ جنوب	وشمالِ تدرُو دُقاقَ الترابِ
تراوحنها ، وكلُّ مِليث	دائمِ الرعدِ ، مُرَجِحِنِ السحابِ (٢)
أوحشتُ بعد مُضمرٍ كالسماي	من بنات الوجيه أو حلابِ (٣)
ومُراحٍ ومُسرحٍ وحلولِ	ورعايبَ كالدُمى وقِسابِ (٤)
وكهولِ ذوي ندىٍ وحلومِ	وشبابِ أنجادِ غلبِ الرقابِ (٥)

(١) ديوانه ٢١ - ٢٣ .

(٢) تراوحنها : تماهين عليها . والملك : الطر الدائم . والمرجحن : الذي يهتز .

(٣) الضمر : الخيل القليلة اللحم . والوجيه والحلاب : فرسان كريمان مشهوران من خيل العرب .

(٤) الرياح : مأوى الإبل في الليل . والمسرح : سرعها في النهار . والحلول : الجماعة المتقيون . والرعايب : النساء البيض الحسان .

(٥) الحلوم : العقول . وغلب الرقاب : غلاظها ، وهذا دليل القوة .

هَيْجَ الشوقَ لي معارفُ منها حين حلَّ المشيبُ دارَ الشبابِ
 أوطنتها عُمْرُ الظباءِ ، وكانت قبلُ أوطانَ بُدْنٍ أترابِ (١)
 خُرْدٍ ، بينهن خَوْدٌ سبْني بدلالٍ ، وهيجتُ أطرابي (٢)
 صَعْدَةٌ ما علا الحقيصةَ منها وكثيبٌ ما كان تحت الحِقابِ (٣)

* * *

إننا إنعنا خَلِقْنَا رؤوساً من يُسَوِّيَ الرؤوسَ بالأذنانِ
 لا بقي بالأحسابِ مالاً ، ولكن نجعلُ المالَ جَنَّةَ الأحسابِ
 نرى الشاعر في هذه الأبيات قد وقف على الديار ، ثم شرع في نعمتها
 وقد خربت وتغيرت . ثم طار به خياله ، حين رآها خالية موحشة ، إلى
 تصور الحياة الجميلة الغنية التي كانت تضطرب في جنباتها في الأيام الماضية .
 ثم ذكر هواه القديم في هذه الديار ، إذ سبته صبية حسناء ناعمة . وبدأ
 يصف محاسنها متنزلاً . وبعد ذلك كله أخذ في غرضه الأصلي الذي
 بني قصيدته عليه ، وهو الفخر هنا .

كان النزول إذًا وسيلة إلى الغرض العام في القصيدة ، وكان شعر الوقوف
 على الأطلال وسيلة إلى هذا النزول . ومهما يكن من أمر فقد كان شعر الوقوف
 على الأطلال مستقلاً عن النزول ، ولم يكن معنى من معانيه كما يبدو للوهلة
 الأولى ، وإن كان متصلاً به من حيث الجو العام الذي ترمي فيه أنسام
 عاطفة الحب .

-
- (١) أوطنتها : سكنتها . بدن : أي نساء باذئات صحيعات الأجسام .
 (٢) الخرد : الخفريات ، مفردها خريدة . والحدود : الحناء الثابتة . وأطرابي : أشواقي .
 (٣) صعدة : أي هي مستوية كالرمح في أعلاها . والحقيصة : العجيزة . والكثيب :
 تل الرمل ، شبه به عجيزتها . والحقاب : نطاق تشده المرأة في وسطها .

هذا وقد جاء شعر الأطلال مستقلاً مستقلاً تاماً عن النزول في قصائد كثيرة ، وقف أصحابها على الديار ، وبكوا أطلالها . ثم خلصوا منها إلى أغراضهم العامة خلاصاً مباشراً ، دون أن يخرجوا من شعر الأطلال إلى النزول ، كما هي العادة المألوفة في القاعدة الفنية العامة .

* * *

أنشد الشعراء الجاهليون بدمرهم القيس شعراً كثيراً في الوقوف على الديار ، والبكاء على الأطلال . وسار الشعراء الإسلاميون على خطى الجاهليين في الإكثار من شعر الوقوف على الأطلال . واتبعهم في ذلك شعراء العرب في المصور التالية .

وسوف لمرض في الفصول الآتية من بحثنا هذا للشعر الذي قاله شعراء العرب في الوقوف على الأطلال في هذه المصور الأدبية . فننتبه من أقصى الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجري . فترى أولاً المعاني العامة التي أتى بها الشعراء في هذا الشعر . وهذا هو الفصل الأول من بحثنا . ثم نرى مسألة تطور هذا الشعر خلال المصور التي ذكرناها ، ونبين أسباب هذا التطور . وهذا هو الفصل الثاني من بحثنا .

وبعد هذين الفصلين ندرس الشمور الفني الذي يثيره في نفوسنا شعر الوقوف على الأطلال حين قراءتنا له . ونحلل هذا الشمور الفني إلى عناصره التي تشترك في تأليفه . وهذا هو الفصل الثالث من بحثنا . ثم ننتج كل ذلك بخاتمة نبين فيها الأسباب في حياة شعر الوقوف على الأطلال واستمراره خلال هذه المصور الأدبية .

وستكون خطتنا في دراسة كل هذه الأمور خطة الإيجاز ، والوقوف على الخطوط العامة في الموضوع ، دون الاهتمام بالتفاصيل الجزئية الدقيقة .

الفصل الأول

المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال

أطلال (٢)

مقدمة

المعاني التي أتى بها شعراء العرب في الجاهلية في شعر الوقوف على الأطلال ليست بكثيرة . ويمكننا في سهولة ويسر أن نستقصي هذه المعاني ، ثم نضع لها تَبَيُّناً إحصائياً إن لم يكن تاماً كل التام فهو يقرب من التام . ويمكن لنا أن نستقري طرفاً من هذه المعاني من الأبيات الأولى من معلقة امرئ القيس التي بدأها بالوقوف على الأطلال (١) .

وقد عرض الأمدي* لهذا الأمر في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحري في (فن الابتداء) ، أي فن ابتداء القصيدة . فأثبت في البدء المعاني التي يريد أن يوازن فيها بين الشعارين في قوله :

« وأنا أبتدى* - بإذن الله - من ذلك بما افتتحا به القول : من ذكر الوقوف على الديار والآثار ، ووصف الدِّمَنِ والأطلال ، والسلام عليها ، وتمفية الدهور والأزمان والرياح والأمطار إلها ، والدعاء بالسقيا لها ، والبكاء فيها ، وذكر استعجابها عن جواب سائلها ، وما يَحْتَلِفُ قَطِينَهَا الذين كانوا حُلُولاً بها من الوحش ، وفي تمنيف الصحابة ولومهم على الوقوف بها ، ونحو هذا مما يتصل به من أوصافها ونعوتها (٢) . »

(١) ديوان امرئ القيس ٨ - ٩ .

(٢) الموازنة ٤٠٥/١ .

ولكن الآمدي ، حين الموازنة الحقيقية في الكتاب ، ذكر هذه المعاني كما في التصنيف الآتي :

- ١ - الابتداء بذكر الوقوف على الديار (ص ٤٠٦ و ٥١٣) .
 - ٢ - التسليم على الديار (ص ٤١٧) .
 - ٣ - تعفية الدهور والأزمان للديار (ص ٤٢٠) .
 - ٤ - إقواء الديار وتفقيها (ص ٤٢١) .
 - ٥ - تعفية الرياح للديار (ص ٤٢٣ و ٤٦٤) .
 - ٦ - في البكاء على الديار (ص ٤٢٥ و ٥٣٤) .
 - ٧ - في سؤال الديار واستجمامها عن الجواب (ص ٤٢٨ و ٤٧٠) .
 - ٨ - فيما يختلف الظاعنين في الديار من الوحش وما يقارب معناه (ص ٤٣٣ و ٥٠٥) .
 - ٩ - فيما تهيجته الديار وتبعته من جوى الواقفين بها (ص ٤٣٥) .
 - ١٠ - في الدعاء للدار بالسقيا والخصب والنبات (ص ٤٣٦ و ٤٩٧) .
 - ١١ - في لوم الأصحاب في الوقوف على الديار (ص ٤٣٩ و ٥١٣) .
 - ١٢ - أوصاف الديار ووصف أطلال الديار وآثارها (ص ٤٤٦ و ٤٥٥) .
- فزاد كما نرى معنى هاماً ، لم يذكره أولاً ، وهو ما سماه « ما تهيجه الديار وتبعته من جوى الواقفين بها » .

وقد تبعنا نحن المعاني التي أتى بها شعراء العرب في الوقوف على الأطلال من أقصى الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث ، واستقصيناها ، وسنفناها في الجدول الآتي ، بمد ضم المعاني المتقاربة بعضها إلى بعض في معنى واحد عام . وقد صار عندنا ما يقرب من اليقين أن معاني شعر الوقوف على الأطلال لا تخرج ، أو لا تكاد تخرج ، عما نذكره في هذا الجدول :

- ١ - ذكر الوقوف على الديار .
- ٢ - تعيين مكان الديار .
- ٣ - التسليم على الديار .

— ٢١ —

- ٤ — تمييز زمن الوقوف على الديار .
- ٥ — ذكر مدة فراق الديار .
- ٦ — سؤال الديار ، وتكليمها ، واستعجابها عن الجواب .
- ٧ — الدعاء للديار بالسقيا .
- ٨ — وصف الديار ، ووصف بقاياها .
- ٩ — تخريب الديار .
- ١٠ — الحيوان الذي يألف الديار بعد خلاؤها من أهلها .
- ١١ — حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .
- ١٢ — استعانة الشاعر بأصحابه ، والمشاركة الوجدانية بينهم وبين الشاعر .
- ١٣ — ذكر صاحبة الديار والتنزل بها .

وقد أتى امرؤ القيس بالقسم الأعظم من هذه المعاني ، التي ذكرناها في الجدول ، في شعره الذي قاله في الوقوف على الأطلال ، على تفاوت منه في الإكثار من ترداد بعضها ، والإقلال من ذكر بعضها . وقد تتبعنا المعاني التي أتى بها في شعره ، واستقصيناها في الجدول الآتي :

- ١ — ذكر الوقوف على الديار .
- ٢ — تمييز مكان الديار .
- ٣ — التسليم على الديار .
- ٤ — سؤال الديار ، واستعجابها عن الجواب .
- ٥ — وصف الديار ووصف بقاياها .
- ٦ — تخريب الديار .
- ٧ — الحيوان الذي يألف الديار .
- ٨ — حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .
- ٩ — استعانة الشاعر بأصحابه ، والمشاركة الوجدانية بينهم .
- ١٠ — ذكر صاحبة الديار ، والتنزل بها .

* * *

وهنا بعض ملاحظات لا بد لنا من ذكرها :
أولى هذه الملاحظات أنه ليس من الضروري أن يبدأ الشاعر قصيدته
بالمعنى الأول من هذه المعاني دائماً ، أي بالوقوف على الديار . فقد بدأ شعراء
العرب قصائدهم بأكثر هذه المعاني التي ذكرناها في الجدول .

والملاحظة الثانية هي أنه ليس من الضروري أيضاً أن يتبع الشعراء
في إيراد المعاني في قصائدهم هذا الترتيب الذي أوردناه في الجدول . إنهم
يبدون بأي معنى من هذه المعاني يختارونه ، ويسرون في إيرادها على أي
ترتيب يختارونه أيضاً .

والملاحظة الثالثة هي أنه ليس من الضروري أيضاً أن يأتي أحد الشعراء
بهذه المعاني جميعاً ، في قصيدة واحدة . فقد يأتي بعض هذه المعاني ،
ويهمل بعضها ، في قصيدة واحدة ، دون أن يكون هنالك أية قاعدة فنية ،
أو أي سبب آخر ، في إيراد هذا المعنى أو إهمال ذلك .

ولا يسعنا في بحثنا أن نعرض لكل هذه المعاني بالدرس ، لأن ذلك يطول .
ولذا سنقتصر على البحث في بعض المعاني التي تعد أساسية في شعر الوقوف
على الأطلال ، وكان الشعراء يهتمون بها في شعرهم اهتماماً أكبر من اهتمامهم
بغيرها ، ويرددونها كثيراً . وهذه المعاني هي التي طرأ عليها التطور خلال
العصور الأدبية . فلذلك سنقتصر عليها في البحث ، وهي :

١ - سؤال الديار وتكليمها واستعجابها عن الجواب .

٢ - وصف الديار ووصف بقاياها .

٣ - تخريب الديار .

٤ - الحيوان الذي يألف الديار بمدخلاتها .

٥ - حالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار .

١ - سؤال الديار وتكليمها

اعتاد شعراء العرب في شعر الوقوف على الأطلال أن ينادوا الديار بعد الوقوف عليها ، واعتادوا أن يسألوها عن أهلها الذين كانوا حلولا فيها في الماضي ، ثم تحموا عنها . واعتادوا أن يطلبوا إليها تكليمهم وتحديثهم عن أخبارهم . وقد استطاعوا أن يجملوا هذه الديار أشخاصا تسمع لهم ما يقولون . ولكنهم لم يصلوا إلى أن يجملوها تحييمهم ، وتحديثهم حديث الأيام الماضية ، والذكريات الخالية . فقد كان جواب الديار على سؤالهم وكلامهم الصمت المطبق ، والسكون العميق ، نخلوها من الناس ، وعجزها عن الكلام .

قال امرؤ القيس (١) :

يا دارَ ماويّةَ بالحائلِ فالسَّهْبِ فَالْحَبَّتَيْسِ مِنْ عَاقِلِ
صَمَّ صَدَاها ، وَعفا رَسْمُها واسْتَمَجَمَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ
فالدار قد بادت حتى لا يسمع لها صدى . واستجمعت فلا تستطيع رداً على نداء الواقف بها .

والتاعدة العامة في شعر الوقوف على الأطلال هي : سؤال الديار عن أهلها من قبل الشعراء . ثم محاولة تكليمها والتحدث إليها . هذا من جهة . والسكوت عن الجواب من قبل الديار ، في كل الأحوال ، من جهة ثانية . والصفات العامة التي توصف بها الديار في معرض سؤالها وتكليمها وسكوتها عن الجواب هي : الصمم والخرس والمجمة .

(١) ديوانه ١١٩ .

— ٢٤ —

قال الأسود بن يعفر النهشلي^(١) :

هل بالنازل إن كلتها خرسٌ أم ما يمانُ أنافٍ بينها قبسٌ
نم ، فالنازل خرساء لا تكلم الواقف بها ، والأثافي صامته لا تبين
شيئاً . والرماد ساكت لا يرد جواباً .

ويقول عترة العبسي^(٢) :

أعنيك رسم الدار ، لم يتكلم ، حتى تكلم كالأصم الأعجم .
أطال عترة الوقوف في الدار ، وأطال في سؤالها وتكليمها حتى أعيا ،
وحتى أعيته عن الجواب . ولكن سكوتها أوحى إليه بما يريد ، كأنها كتبه
بالرمز والإيحاء .

وقد استطاع بعض الشعراء أن يصل إلى درجة إعطاء الديار نفحة
الروح ، والقدرة على الكلام . ولكن هذه القدرة كانت ضعيفة خفيفة
لا تكاد تبين شيئاً .

قال عوف بن عطية^(٣) :

وقفتُ بها أصلاً ما تبين لسائلها القول إلا سراراً
لقد ذُهِل الشاعر عن نفسه ، واستغرق في الذكريات ، حتى خيل
إليه أن الديار تبين له القول ، ولكن في صوت خافت رقيق ، كأنها تسر
إليه ما بقلها من أحزان ، وتهمس في أذنه ما أبقت لها الأيام من
ذكريات وآلام .

(١) شعره في ملحقات ديوان الأعشى ٣٠٠ .

(٢) ديوانه ١٤٢ ، وهو من معلقته .

(٣) المفضليات ٤١٣ .

٢ - وصف الديار ووصف بقاياها

يمكننا باستقراء شعر الأطلال أن نعرف بقايا الديار ، ونستقصيها ونصنفها في ضربين اثنين ، هما :

الرسوم ، وهي البقايا التي تكون على الأرض ، وتظهر لاصقة بها ، كبقايا الرماد والدمن وما تناثر من الفرش . والرسوم واحدها رسم ، وهو مالصق بالأرض من آثار الدار .

الأطلال : وهي البقايا التي تظهر شاخصة مائلة فوق الأرض ، كالأوتاد والآثافيّ وبقايا الخيام . والأطلال واحدها طلل ، وهو ماشخص وبرز فوق الأرض من آثار الديار .

وهذه البقايا من الرسوم والأطلال التي ذكرناها لم يخرج شعراء العرب جميعاً خلال العصور عن ذكرها في شعر الوقوف على الأطلال ، سواء كانوا من سكان البادية ، أو من أهل المدن الذين قطنوا الحواضر في الجاهلية والإسلام .

* * *

وقد اتبع الشعراء في وصفهم هذه البقايا طريقتين اثنتين : الأولى هي (الطريقة المباشرة) في الوصف . ويعمد الشاعر في هذه الطريقة إلى ذكر الديار ، وتمداد بقاياها ، دون أن يلجأ إلى تخيلته ليستمد منها بعض صور فنية يشبه بها هذه البقايا .

— ٢٦ —

والطريقة الثانية هي (الطريقة البيانية) في الوصف . ويعمد الشاعر في هذه الطريقة إلى (البيان) بمعناه البلاغي ، وهو الوصف والتصوير عن طريق التشبيه والاستعارة وما إلى ذلك .

ولن نعرض هنا للشعر الذي قيل في الأطلال على الطريقة المباشرة ، لأنه قليل في مادته ، ولا يعني شيئاً كبيراً في موضوعه .

وتقف عند الشعر الذي قيل على الطريقة البيانية ، وهو أغلب الشعر الذي قيل في الأطلال وأجوده ، لنرى التشبهات والصور الفنية التي أتى بها الشعراء . ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن الوصف في الشعر عامة يكون في أغلب الأحيان على الطريقة البيانية . والسر في ذلك هو أن غاية الشعر هي التزيين والتجميل أو التأثير في النفس ، كشأن سائر الفنون الجميلة . وتحقيق هذه الغاية أقرب ، والوصول إليها أيسر عن طريق التصوير البياني . فالشاعر ، في هذه الطريقة ، يستشف في شيء من الأشياء عناصر الجمال والزينة أو عوامل التأثير في النفس ، ثم يسبغها على الشيء الذي يصفه . فيزيد بذلك زينته وجماله ، أو يقوي عامل التأثير والإيحاء فيه .

وقد وصف هؤلاء الشعراء الديار بجملتها . كما أنهم وقفوا عند بقاياها ، فوصفوها جزءاً جزءاً . وسنعرض في الصفحات التالية للصور الشهيرة التي أتوا بها في وصف الديار عامة ، وتتبعها بالصور التي أتوا بها في وصف الأجزاء من بقايا الديار واحداً واحداً .

* * *

وصف جملة آثار الديار

الصورة الأولى الشهيرة التي تستوقفنا ، وتلفت نظرنا في وصف الديار
بجملة آثارها ، ولا سيما الدِّمَن والبقايا المنتثرة على الأرض ، هي تشبيه
الديار بالكتاب ، أي الصحيفة المكتوبة . قال المرقش الأكبر في ذلك (١) :

هل بالديار أنْ تَجِيبَ صَمِّمٌ لو كان رسمٌ ناطقاً كلِّمٌ
الدارُ قفرٌ ، والرسومُ كما رُقش في ظهر الأديم قلمٌ (٢)
دبارٌ أسماء التي تَبَلَّتْ قلمي ، فعيني ماؤها يَسْجُمُ (٣)

أقام المرقش في هذه الصورة التشبيه بين فناء الدار وما أبقى فيها
القوم الراحلون من دِمَن ورسوم ذات ألوان تخالف لون الرمال الممتدة حول
الديار ، وبين الصحيفة المكتوبة بما فيها من سطور مكتوبة بالسواد ، يختلف
لونها عن لون الصحيفة الأصلي .

ويضاف إلى ذلك عنصر القِدَم والبلى في بقايا الديار التي تمحوها الرياح
والطر مع الزمن ، وفي الصحيفة المكتوبة التي تبلى وتمحى سطورها
على مر الزمن أيضاً ، فتحول ألوانها ، وتمزق أطرافها . وهذا هو عنصر
التأثير الفني في هذه الصورة .

(١) الفضليات ٢٣٧ .

(٢) رقش : أي كتب وحسن الكتابة . والأديم : الجلد ، وكانوا يكتبون عليه .

(٣) تبت قلمي : أي أسابت قلمي . ويسجم : أي يهبط بالبع .

وقد اكتشف شعراء العرب بخیالهم الشعري هذه العناصر المشتركة ، وكشفوا ما بينها من علاقة . فرسموا لذلك صوراً كثيرة على هذه الطريقة في شعر الوقوف على الأطلال . على أن الأعم الشتمري قال في شرح شعر لامرئ القيس : « وإنما يشبهون الرسوم بالكتاب ، لأنها تدل على مواضع الديار وتبينها ، كما يدل الكتاب على المعنى المراد ، ويعبر عنه ، مع دقته وحقرة حروفه (١) » . وهذا نظر عقلي ، فيه تكلف ظاهر ، وبمد عن الواقع . وقد شبه الشعراء الرسوم بأشياء أخرى غير الكتاب .

ولم تكن رؤية الصحيفة المكتوبة شائعة بين العرب في الجاهلية . ولم يكن الشعراء يرونها كثيراً في بيئة البادية . ولكنهم كانوا يرونها في أيدي الرهبان من النصارى والأجبار من اليهود . ولذلك تردد ذكر الرهبان والأجبار في هذه الصور . كما تردد ذكر المهاريق (٢) الفارسية ، أي الصحائف المكتوبة . والظاهر أن شعراء العرب كانوا يرون الصحائف الفارسية المكتوبة ، ولا سيما في مناطق شرقي جزيرة العرب ، وشمالها الشرقي في مشارف العراق ، حيث كان التأثير الفارسي سائداً بين قبائل العرب .

وخلاصة القول أن الكتابة لم تكن شائعة بين العرب في الجاهلية ، ومعرفتها كانت نادرة جداً بين قبائل العرب الضاربة في بوادي نجد ووسط جزيرة العرب البعيدة عن العمران ، وهي جنة الشعر العربي في الجاهلية .

(١) ديوان امرئ القيس ٨٩ .

(٢) المهاريق : ج 'مهاريق' ، وهي الصحيفة المكتوبة ، فارسية معربة ، أصلها 'مهرآه' .

(العرب ٣٠٣ - ٣٠٤) .

ولكن الشعراء كانوا يرون الصحائف المكتوبة في أيدي رهبان النصارى وأجبار اليهود ورجال الفرس كما قلنا . فاستمدوا صورة الصحيفة المكتوبة منهم بطريق الاتصال بهم .

وقد ذكروا هؤلاء جميعاً في شعرهم الذي صوروا فيه آثار الديار بالصحيفة المكتوبة . والأمثلة على ذلك كثيرة موفورة . قال امرؤ القيس يذكر رهبان النصارى (١) :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ورسم عفتٍ آياته منذ أزمانٍ (٢)
أقتُ حجاجٌ بمدى عليها ، فأصبحتُ كخط زَبُورٍ في مصاحف رهبانٍ (٣)
وقال الشماخ يذكر الحبر اليهودي (٤) :

أتعرف رسماً دارساً قد تقيراً بذروة أقوى بمد ليلى وأقفر (٥)
كما خطَّ عبرانيَّةً يمينه بشيء حبرٌ ، ثم عرض أسطرا
وقال الحارث بن حليزة يذكر المارق الفارسية (٦) :

لن الديارُ عفتونٌ بالحُبسِ آياتها كهارق الفرسِ

* * *

- (١) ديوانه ٨٩ .
- (٢) عرفان : أي عرفان الديار . وآياته : علاماته وآثاره .
- (٣) حجاج : أي سنون ، مفردتها حجة . والمصحف : هو الكتاب في أصل اللفظ . والزبور : الكتاب الزبور ، أي المكتوب .
- (٤) ديوانه ٢٦ .
- (٥) ذروة : اسم موضع . وأقوى : أي خلا .
- (٦) الفضليات ١٢٢ .

والصورة التي تلي صورة الصحيفة المكتوبة في وصف الديار هي تشبيه آثار الديار بالثوب ، ولا سيما الثوب البالي من الثياب . قال عبيد بن الأبرص في ذلك (١) :

يادارَ هندٍ عفاها كلُّ هطَّالٍ بالجوِّ مثل سحيقِ اليمنةِ الباليِ (٢)
جرتْ عليها رياحُ الصيفِ فاطردتْ والريحُ فيها تعفيتها بأذيالِ (٣)

زى في هذه الصورة الأرض الواسعة الممتدة ، وعليها آثار الديار التي تخالف بألوانها الداكنة لون الأرض الأصلي ، وهو أغبر . وفي الطرف الآخر زى الثوب اليمني البالي ، وعليه النقوش والزخارف بألوانها الحائلة التي تخالف لون الثوب الأصلي . ونلاحظ أن هناك عنصراً مشتركاً بين آثار الديار القديمة وبين الثوب البالي هو صفة البلي والقديم . وبناء هذه الصورة يشبه بناء الصورة الأولى ، كما أن عناصر التصوير فيها متشابهة .

ويستمد الشاعر عناصر صورته من بيئته التي يعيش فيها . فقد كان كثير من العرب ، ولا سيما الرؤساء والأشراف منهم يلبسون الثياب اليمنية . فهي من الرثيات التي يراها البدوي حوله كل يوم في بيئة البادية .

وقد أكثر شعراء الجاهلية من ذكر الثياب اليمنية في مجال التصوير في شعر الوقوف على الأطلال ، وتشبيه الديار بالثوب . والسبب في ذلك هو شهرة اليمن بصنع الثياب الملونة المنقوشة في الجاهلية ، واعتياد العرب لبس هذه الثياب الواردة من اليمن . والبرود اليمنية مشهورة عند العرب

(١) ديوانه ١٠١ .

(٢) المطال : السحاب الذي يطل بالمطر . والجو : المسكان الواسع الخالي . والسحيق :

البالي السحوق . واليمنة : الثوب اليمني .

(٣) اطردت : أي صار فيها خطوط متتابة مترجعة من هبوب الرياح .

في القديم، وقد تردد ذكرها كثيراً في شعر الشعراء في شتى أغراض الشعر .
ولقد كانت اليمن موطن حضارة زاهرة في القديم . ومعظم الأشياء والأدوات
المصنوعة التي كان العرب يستعملونها في الجاهلية مصدرها اليمن، مثل السيوف
والثياب وغيرها .

هذا ونجد أمثلة كثيرة لتشبيه الديار بالثياب اليمنية في شعر شعراء الجاهلية .

* * *

والصورة الثالثة التي رسمها شعراء الجاهلية في مجال وصف آثار الديار
هي تشبيه الديار بجفن السيف المزين بالنقوش . قال طرفة بن العبد البكري
في ذلك (١) :

أُتْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ قَفْرًا مَنَازِلُهُ كَجَفْنِ الْيَافِي زَخْرَفِ الْوَشْيِ مَائِلُهُ (٢)
دِيَارُهُ لَسَلْمَى إِذْ تَصِيدُكَ بِالْبَنِي وَإِذْ حَبَّلَ سَلْمَى مِنْكَ دَانَ تَوَاصِيلُهُ (٣)

يشبه طرفة في هذه الصورة بقايا الديار بعمد السيف اليافعي المزخرف
الموشى . والملاقة بين عناصر الصورة هي الألوان والأشكال ، واختلافها أو
تشابهها . فهناك لون الأرض في البادية ، وعليها بقايا الديار وآثارها بألوانها
وأشكالها من جهة، ولون جفن السيف ، وعليه النقوش والزخارف بألوانها
وأشكالها، من جهة أخرى . والغاية هي تصوير آثار الديار بألوانها وأشكالها ،
وتم ذلك للشاعر بتشبيهها بألوان النقوش والزخارف وأشكالها في جفن
السيف اليافعي .

(١) ديوانه ١٢٢ - ١٢٣ .

(٢) اليافعي : السيف اليافعي . وجفن السيف : عمده . ومائله : أي صانعه .

(٣) حبل سلمى : وصلها ومودتها .

والملاقة بين الديار وجفن السيف في هذه الصورة كالملاقة بين الديار وبين الثوب البالي والصحيفة المكتوبة في الصورتين السابقتين . وذلك أن الموضوع الذي تقع فيه الديار له لون خاص ، هو لون الصورة العام ، ويكون أغبر أصفر مائلاً إلى البياض ، أي اللون الغالب في البادية . أما الديار فلها لون خاص ، يختلف عن اللون العام للموضوع الذي تكون فيه ، وتضرب في الغالب إلى الدكنة والسواد . وكذلك الأمر في جفن السيف والثوب البالي والصحيفة المكتوبة . فهذه الأشياء لها لون في الأصل ، هو اللون العام فيها . وفوق هذا اللون العام تأتي الزخارف والنقوش في جفن السيف أو الثوب البالي ، وتكون جميعها بألوان مختلفة عن اللون العام الأصلي . وتأتي كذلك سطور الكتابة في الصحيفة المكتوبة ، وتكون بالمداد الأسود في الغالب ، وتمايز لون الصحيفة العام ، وهو الأبيض أو الأصفر وما إليها .

وزى أن الملاقة بين عناصر التصوير واحدة في الصور جميعاً . فلون الموضوع العام الذي تقع فيه الديار يقابل اللون الأصلي في الصحيفة أو الثوب أو جفن السيف . ولون آثار الديار يقابل لون السطور في الصحيفة ، وألوان النقوش والزخارف في الثوب وجفن السيف .

وقد استمد الشعراء التشبيه في هذه الصورة من بيتهم الخاصة التي يعيشون فيها ، إذ كان السيف من أدوات العرب الضرورية في الجاهلية ، لأنه سلاحهم الأول الذي كانوا يستعملونه في حروبهم ، وكانوا يحملونه في أسفارهم . والسيوف اليابانية هي مدار التصوير في هذه الصورة ، كما كانت الثياب اليابانية مدار التصوير في الصورة السابقة . فقد ردد الشعراء ذكرها كثيراً في مراض هذه الصور . وذلك لاشتهار اليمن بطبع السيوف الجيدة

— ٣٣ —

الزخرفة مثل اشتهاها بصنع الشاب الجميلة اللونة . وهذا أيضاً دليل آخر على غنى اليمن القديمة ، وازدهار الحضارة فيها .

* * *

وهناك أخيراً صورة رابطة شائمة في شعر الوقوف على الأطلال ، رسمها الشعراء في مجال وصف آثار الديار ، وهي تشبيه آثار الديار بالوشوم في الكف أو في معصم اليد . والوشم نقوش تنقش بطريقة خاصة (١) في ظاهر الكف ومعصم اليد وأنحاء معينة من الوجه وغيره للزينة والتجميل . ولذلك شاع اتخاذ الوشم بين النساء بصورة خاصة . قال زهير بن أبي سلمى في ذلك (٢) :

لن تطلن برامة لا يرِيمُ عفا ، وخلا له عهدٌ قديمٌ (٣)
يلوح كأنه كفاً فضاءٍ تَرَجَّعُ في معاصمها الوشوم (٤)

يقم زهير التشبيه في هذه الصورة بين بقايا الدار على الأرض بألوانها الحامئة التي تختلف عن لون الأرض ، وبين آثار الوشم في المعاصم بألوانها الكامدة التي تخالف لون المعاصم .

(١) وذلك أن المرأة تفرز ظهر كنفها ومعصمها بإبرة أو بجملة حتى تؤثر فيه . ثم تحشوه بالكحل أو النيل أو التّؤود ، وهو دخان السم ، فيزرق آثره أو يخنر .

(٢) ديوانه ٢٠٦ - ٢٠٧ .

(٣) لا يرِيم : لا يزول . وخلا له : مضى له .

(٤) ترجع أي تَرَدُّد مرة بعد مرة ، وعاد عليها حتى تثبت . أطلال (٤)

والعلاقة بين عناصر التصوير في هذه الصورة هي علاقة الألوان واختلافها ،
وعلاقة الأشكال وتشابها ، كما هي الحال في الصور السابقة سواء .
يقابل زهير في مخيلته الشعرية بين لون المكان الأصلي الذي تقع فيه
الديار وبين لون المعصم الذي فيه الوشم . ثم يقابل بين ألوان آثار الديار
وأشكالها وبين ألوان الوشوم وأشكالها في المعصم .

والوشم عادة اجتماعية كانت معروفة عند العرب في الجاهلية ، وهي مازالت
منتشرة بينهم في البوادي والأرياف إلى اليوم . ولذلك يمكننا أن نقول إن
الوشم كان من الأشياء التي يراها الشاعر كل يوم في بيئته الخاصة . فاستمد
التشبيه في هذه الصورة من هذه الرؤية الدائمة .

* * *

هذه أشهر الصور التي رسمها شعراء العرب في الجاهلية في وصف آثار
الديار . وزى في هذه الصور الاهتمام بمنصر اللون كبيراً جداً . ثم يأتي
الاهتمام بمنصر الشكل في الدرجة الثانية . وتقصد بالشكل هنا أشكال آثار
الديار بخطوطها المترجعة ، وأشكال الحروف والسطور المكتوبة ، والأشكال
في النقوش والزخارف بخطوطها المتداخلة المترجعة أيضاً . على أنه يصعب علينا
الفصل بين الألوان وبين الأشكال حين النظر إلى هذه الصور .

وكذلك زى في هذه الصور الإيجاز الشديد ، والاكتفاء بالإشارة السريعة
إلى عناصر الصورة ، والانصراف عن التفصيل والاستقصاء في بيان الألوان
والأشكال في معرض التصوير . وهذه صفة من صفات طريقة التعبير
والتصوير عند شعراء الجاهلية . فهم يقفون على الخطوط العامة والنواحي
التي تلفت انتباههم في نظرتهم إلى الأشياء ، دون الأجزاء الدقيقة ، والنواحي

الخفية فيها . ويكتفون دائماً بالتلميح السريع ، والإشارة البليغة ، في وصف هذه الأشياء .

* * *

هذه الصور التي بينها آتفاً ، وحللتها هي أشهر الصور التي رسمها الشعراء لآثار الديار ، وأجملها في شعر الوقوف على الأطلال ، وأكثرها دوراناً في هذا الشعر . وهناك إلى جانب هذه الصور صور أخرى لا تقل عنها جودة وجمالاً . ولكنها أقل منها دوراناً في شعر الوقوف على الأطلال . وفي مكثتنا أن نقول إن الصورة منها لم ترد إلا مرة أو مرتين في هذا الشعر . وهي مع ذلك جميلة طريفة ، ولا يحسن بنا أن نخفي دون أن نذكر عدداً منها ، ونقف عندها وقفة قصيرة .

وأولى هذه الصور وأشهرها هي تشبيه آثار الديار بظفر الأرقم ، وهو الثعبان المنقط . قال بشر بن أبي خازم الأسدي في ذلك (١) :

لن الديار غشيتها بالأثعم تبدو معارفها كلون الأرقم (٢)
لمبت بهاريج الصبا ، فتكثرت إلا بقية نؤيها التهديم (٣)

هذه صورة طريفة في وصف آثار الديار . ولكن الشعراء لم يردوها كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال على الرغم من طرافتها . وهي تشبه في

* * *

(١) ديوانه ١٧٧ - ١٧٨ .

(٢) غشيتها : أي أبيتها . والأثعم : اسم موضع . ومعارف الديار : آثارها التي يعرفها الشاعر ، والأرقم : الثعبان المخطط أو المنقط ، مأخوذ من الرقم ، وهو النقش .

(٣) تكثرت : تغيرت ولم تعد معروفة . والنؤي : حفيرة كالخندق تحفر حول البيت لمنع عنه ماء المطر وتدفع السيل .

تركيبها الصور المشهورة التي رأيناها آتفاً . إلا أن عنصر التشبيه ضعيف في هذه الصورة ، لقلة الشبه بين آثار الديار وبين ظهر الثبان الأرقم . وهذا هو السر في قلة دوران هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال ، فيما نرى .

وهذه صورة ثانية طريفة أيضاً ، شبه فيها جرير آثار الديار بريش الحمام . قال جرير (١) :

لما أتيتن على حطّاتيّ يسرّ أبدي الهوى من ضمير القلب مكنوناً (٢)
 وشبهه القوم أطلالاً بأسنمة ريش الحمام ، فزِدَنَّ القلبَ تحزّيناً (٣)
 يشبه جرير في البيت الثاني آثار الديار بألوانها الكامدة على وجه الأرض ، وخطوطها المتعرجة ، بريش الحمام الأورق المتراكب بمضه فوق بمض في خطوط متتابعة . هذه الصورة فريدة غريبة في شعر الوقوف على الأطلال ، لم أجدها إلا في شعر جرير دون غيره من الشعراء في الجاهلية والإسلام . وما أرى لذلك سبباً سوى أن شعراء الجاهلية لم يرفوا هذه الصورة . ظنا جاء بها جرير لم يتبعه فيها الشعراء . فظلت لذلك غريبة فريدة .

* * *

ومن الصور الطريفة في هذا المجال تشبيه آثار الديار بالمذاهب (٤) ، وهي جلود مزينة منقوشة ، فيها خطوط مذهبة ، متتابعة بعضها في إثر بعض . وهي من أدوات الزينة عند النساء ، ينتظن بها . قال قيس بن الخطيم في ذلك (٥) :

(١) ديوانه ٥٣٢ .

(٢) أعين : أي الأظنان أعين .

(٣) أسنة : اسم موضع . وزدن : أي الأطلال زدن القلب تحزّيناً

(٤) واحدها مذّهب .

(٥) ديوانه ٣٣ - ٣٥ .

أُتِرفُ رِسمًا كاطِرَادِ المذَاهِبِ لَمَحْرَةَ وَحشًا غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبٍ (١)
 ديارُ التي كادت ، ونحن على مئى ، نَحُلُ بنا ، لولا نَجَاهُ الرِكَابِ (٢)
 بَدَتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا ، وَضُنَّتْ بِحَاجِبِ
 والتشبيه واقع في هذه الصورة بين رسوم الدار بألوانها وأشكالها وبين
 هذه الجلود الزينة الملونة ذات الخطوط المتتامة . وهي سورة قليلة الورد
 أيضاً ، لم يتداولها الشعراء كثيراً في مجال وصف آثار الديار .

* * *

ووجدت صورة فادرة ضريبة أيضاً ، شبه فيها النابذة الذهبية آثار الديار
 وأثر هبوب الرياح عليها بالحصير المنق الزين . قال النابذة (٣) :

توهمت آيات لها ، فمرفتها لِسِنَّةِ أَعْوَامٍ ، وَذَا المَامِ سَابِعٍ (٤)
 كَانَ سَجْرَةَ الرَامَسَاتِ ذِيوَلَهَا عَلَيْهِ حَصِيرٌ تَمْتَقْتُهُ الصَوَانِعُ (٥)
 عَلَى ظَهْرِ مَبْنَاءٍ جَدِيدٍ سَيُورُهَا يَطُوفُ بِهَا وَسَطَ اللَّطِيمَةِ بَائِعٌ (٦)
 وقف النابذة على الديار بعد سبعة أعوام من الفراق ، فمرف آثارها وآياتها
 بعد نظر وقوم . ورأى أن الرياح قد نسفتها ، وجرت فيها ذيولها ، وسفت

-
- (١) اطراد المذاهب : أي تتابم الخطوط للنمبة التي تزين المذاهب . وحشاً : أي
 عالياً . وغير موقف راكب : أي هي خالية إلا من وقوف أحد للسافرين بها
 بين حين وآخر ، ويريد الشاعر بهذا المسافر الراكب نفسه .
- (٢) نحل بنا : تحملنا نحل وننزل . ونجاه الركاب : سرعة سير الركاب ، وهي الإبل .
- (٣) ديوانه ٥٠ .
- (٤) آيات لها : أي علامات للديار . لسنة أعوام : أي بعد ستة أعوام .
- (٥) الرامسات : الرياح التي ترمس الآثار ، أي تطسها وتدفتها .
- (٦) المبناء : البناء الذي يلف على الحصر حين عرضها للبيع . واللطيمة : بمعنى
 السوق التي فيها طب .

عليها الرمال والنبار . فأحدثت فيها خطوطاً متتابعة متعرجة . فبدت لسينيه لذلك كأنها قطعة حصير صنمته النساء الصوانع ، ونمقت صنمه .

هذه صورة نادرة وجميلة حقاً ، وهي مع ذلك فريدة ، لم يتداولها الشعراء كثيراً ، ولم أجد لها إلا في شعر النابنة الديباني . وما أظن ذلك إلا لانعدام عنصر اللون في هذه الصورة . فالتشبيه فيها قائم على عنصر الشكل وحده . وذلك أن الحصير يشبه آثار الديار بخطوطه المتتابعة المتعرجة . ولكنه لا يشبهها في اللون ، لأن الحصير لا يكون ملوناً ، وإنما لونه هو لون القصب أو القش الذي يصنع منه .

وقد يكون لندرة هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال سبب آخر يضاف إلى السبب الأول ، وهو قلة استعمال العرب الحصير في بيوتهم في البادية . فهو لم يكن لذلك من مرئيات الشعراء المألوفة في حياتهم . ويكثر صنع الحصير واستعماله في العراق ، لكثرة القصب فيه . والنابنة قد عاش طويلاً في العراق على صلة بالتمان ملك الحيرة . وزى أنه قد شاهد الحصير هناك ، وتكررت مشاهدته له ، حتى انطبعت صورته في ذهنه ، ثم بدت في شعره .

وصف بقايا الديار

اهتم الشعراء ببقايا الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، واعتنوا بوصفها وتصويرها ، وأكثروا من ذلك ، كما فعلوا في وصف آثار الديار وتصويرها بجماتها .

وبقايا الديار قليلة معدودة على العموم . ومع ذلك كان الشعراء يهتمون ببعض البقايا دون بعض ، على الرغم من قلتها . وكانوا يختارون بعضها ، فيخصونه بالوصف والتصوير ، ويهملون بعضها ، فلا يذكرونه إلا قليلاً . ويبدو لنا أن السر في هذا الاختيار هو العناية بالبقايا التي تساعد الشعراء على الوصف ، وتثير قرائحهم ، وتفسح مجالاً لأخيلتهم في التصوير .

ونحن ، على طريقتنا المألوفة في البحث ، نعرض عن إحصاء هذه البقايا التي عُني بها الشعراء ، وتقتصر في الدراسة على البقايا والأجزاء التي أكثروا من ذكرها ووصفها في شعر الوقوف على الأطلال ، وتداولوها بالتصوير . ونكتفي بذلك عن التفصيل والاستقصاء .

* * *

وأهم بقايا الديار ، وأكثرها دوراناً في الشعر هو الرماد ، أي رماد النار الذي يخلفه الراحلون وراءهم في الديار . فقد أكثر الشعراء من ذكر الرماد في شعر الوقوف على الأطلال ، ووصفوه في صور كثيرة . وتتماز هذه الصور جميعاً بهدوء وسكون غريبين ، يعيشان في نفس الإنسان الحزين والكتابة ، ويشيران فيها إلى .

ويُنظر الشعراء في هذه الصور جميعاً إلى شيئين اثنين في الرماد دائماً ،
 هما لونه أولاً ، ومكانه بين الأثافي ثانياً . وهذان الشيطان هما مواد تصوير
 الرماد ، ومداره في شعر الوقوف على الأطلال .

أما في مجال التصوير الذي يدور على لون الرماد فقد جرى الشعراء
 على تشبيهه إما بالكحل ، وإما بطير أورك ، حمامة أو قطاة .

قال الأسود بن يفر النهشلي في تشبيه الرماد بالكحل (١) :

هل بالتازل إن كلَّمَتْهَا خَرَسٌ ' أم ما يبانُ أَثافٍ بينها قَبَسٌ ' (٢)
 كالكحل أسودٌ ، لا يُأَيِّمُ ما يَكَلِّمُنَا بما عفاه سحابُ الصَّيْفِ الرَّجْسُ ' (٣)
 يقصد الشاعر بالقبس ها هنا الرماد بين الأثافي . وهو يُعْنَى بلونه كما نرى ،
 ويعسوره بتشبيهه بالكحل الأسود . هذه الصورة قليلة الورد في شعر
 الوقوف على الأطلال ، لم يُلِحَّ عليها الشعراء كثيراً . وليس فيها مزيد
 جمال ، ولا كبير غناء . ولعل هذا هو السبب في قلة ورودها في هذا
 الشعر والنصراف الشعراء عنها .

وأشهر من هذه الصورة وأجل ، وأكثر منها دوراناً في شعر الوقوف
 على الأطلال ، الصورة التي رسمها الشعراء في مجال تصوير الرماد بتشبيهه
 بالطير الأورك . قال الحطيئة في ذلك (٤) :

(١) شعره في ملحقات ديوان الأعمى ٣٠٠ .

(٢) القبس : هو قيس النار في الأصل ، ويريد به الرماد هنا .

(٣) لاياً : بطيئاً . الصيف : مطر الصيف ، وهو الربيع عند العرب . والرجس :

التي ترعجس بالطر .

(٤) ديوانه ٣٧٦ .

لمسن الديار كأنهن سطورٌ بليوى زرود سقى عليها الثور^(١)
نؤي^(٢) ، وأطلس كالحمامة مائلٌ ومرفع شرفاته محجور^(٣)

يقصد الحطية بالأطلس في البيت الثاني الرماد الأطلس ، أي الأسود الذي يشوبه
بياض . وهو يُعنى بلونه وشكله ، ويصوره بتشبيهه بالحمامة من حيث اللون
أولاً في قوله « وأطلس كالحمامة » ، ومن حيث الشكل ثانياً في قوله « مائل » .
والحمامة حين تجثم على الأرض تبدو بارزة عنها قليلاً ، كما تبدو كومة الرماد .
وهذا معنى قول الحطية « مائل » .

والملاقة في هذه الصور بين الرماد وبين الأشياء التي يشبهونه بها حين
التصوير هي دائماً علاقة اللون . وهو اللون الأبيض الذي يشوبه بياض خفيف
على الأغلب ، وهو لون الرماد . وهذا اللون يبعث الهدوء والسكينة في
النفس ، بسبب توسطه بين اللون الأسود الوقور وبين اللون الأبيض البهيج .
فهو يأخذ من هذا ، ويأخذ من هذا ، ويكون وسطاً بينها ، فيه من الوقار
شيء ، وفيه من البهجة أثر . وهذا المزيج بين الوقار والبهجة هو الذي يبعث
الهدوء والسكينة في نفس الإنسان . وتضاف إلى ذلك المعاني الأخرى التي
تأتي قبل الصورة وبعدها في شعر الوقوف على الأطلال ، فتزيدها هدوءاً
وسكينة ، حتى يصل الأمر بالإنسان إلى الشعور بالحزن والكآبة والأسى في
تأمل هذه الصور .

(١) المور : الغبار الذي تنروه الريح . وسقى عليها : هب عليها مع الريح .
(٢) النؤي : حرة حول البيت كالحندق تمنع عنه ماء المطر . والمرفع : شرفاته : المسجد .

وأما في مجال تصوير الرماد نظراً لمكانه وموقعه بين الأثافي الثلاث فقد سار الشعراء على تشبيهه بالبَوِّ (١) بين النوق العواطف ، أو تشبيهه بالرجل السقيم بين النساء المائذات (٢) .

قال عبد الله بن الدمينة في الصورة الأولى (٣) :

فلم يبقَ من آياتها غيرُ مسجدٍ ومُسْتَوٍ قَدِ كالبَوِّ بين العواطفِ (٤)
يصف ابن الدمينة الرمادَ بين الأثافي هنا ، والشبه قريب في الواقع بين الرماد في مكانه ، وقد أهدقت به الأثافي الثلاث ، وبين البو في مكانه أيضاً ، وقد أحاطت به النوق العواطف تشمُّه ، وتعطف عليه والهمة ، ونحن حينئذٍ موجماً .

هذه الصورة محسوسة ، يستمدّها الشاعر من واقع الحياة اليومية في بيئة البادية . فكثيراً ما يلجأ الأعراب ، ولا سيما في أيام الربيع حين تتاج الإبل ، إلى إقامة تماثيل البو ، ويعمدون إلى خداع النوق عن اللبن بهذا التمثال إذا انتزعت منها أولادها بالموت أو بالذبح .

وقال كَثِيرٌ عَزَّةً في الصورة الثانية (٥) ، وهي تصوير الرماد بالرجل السقيم بين النساء المائذات :

أَمِنْ أَلِ قَيْلَةٍ بِالذَّنْحُولِ رَسُومٌ وَبِحَوْملٍ طَلَلٌ يابُوحٌ قَدِيمٌ

(١) البو : جلد ولد الناقة الصغير يحفى باللبن أو الحشيش اليابس ، ويعرض على النوق التي تمرّت أولادها أثناء الولادة أو بعدها بقليل ، فتعطف عليه ، وتدر باللبن ، وهي العواطف .

(٢) النساء اللواتي يذن الرريض ويرقينه لفئاته من المرض ، وطرد الجن أو الأرواح الشريرة عنه .

(٣) ديوانه ١٣٥ .

(٤) المستوقد : المحترق ، وهو يريد به الرماد ها هنا .

(٥) ديوانه ٢٥٣/١ .

لعب الرياحُ برسه ، فأجدتهُ جُونُ عواكفُ في الرمادِ جُمومُ (١)
 سَفَعُ الخدودِ، كأنهن ، وقد مضتُ حَجَجُ ، عوائدُ يئهن سقيمُ (٢)
 جعل الشاعر في هذه الصورة الرمادَ كالرجل السقيم ، وقد قامت النساء
 العوائد من حوله ، فأطفن به لمالجه وتعوينه . وزى في الصورة الأثافي ،
 وهي حجارة القيدر ، وقد بدت قائمة محيطة بالرماد كالنساء الطيفة
 بالرجل السقيم .

وعناصر هذه الصورة عناصر محسوسة كما زى ، يستمدها الشاعر من
 واقع الحياة اليومية في بيئة البادية . فمجازُ النساء هن اللواتي يقمن بمداواة
 المرضى ومعالجة الجرحى في البادية . حتى إن بعض النساء يتخذن ذلك
 مهنة يزاولنها بين أبناء القبيلة ، ويُتُرفن بها . ومن أساليهن في المداواة
 الرقية والتعوينة ضد الشياطين والأرواح الشريرة ، وتعليق بعض الأشياء
 والأدوات على المريض أو الأشياء القريبة منه لرد العين الصائبة .

* * *

والشيء الثاني الذي أكثر الشعراء من ذكره ووصفه في شعر الوقوف
 على الأطلال هو الأثافي ، وهي الحجارة التي تُنصب عليها القدر . وعددها
 ثلاثة أحجار ، توضع اثنتان منها متقابلتين من يمين وشمال ، وتوضع الثالثة
 في الخلف . وتوقد النار تحت القدر بين الأثافي الثلاث .

-
- (١) أجده : أي جده . والجون : جمع جُونٍ ، وهو الأسود هنا ، ويريد بها
 الأثافي التي اسودت بالار . وعواكف : أي قائمة نائمة .
 (٢) سفع الخدود : أي سود الخدود ، محترقة من أثر النار ، يصف بهذا الأثافي .
 والحجج : جمع حجة ، وهي السنة .

وقد درج الشعراء منذ الجاهلية على وصف الأثافي وتصويرها في شعر الوقوف على الأطلال . وتتابعوا جميعاً على تشبيهها بالحمام الجامعة ، في هذا التصوير . قال زهير بن أبي سلمى في ذلك (١) :

غشيتُ الديارَ بالبيعِ فهدمِ دوارسَ قد أقوينَ من أم معبدِ (٢)
أربتُ بها الأرواحُ كلَّ عشيةٍ فلم يبق إلا آلُ خيمٍ مُتصدِّ (٣)
وغسيرةٌ ثلاثٌ كالحمامِ خوالدٍ وهابٍ مُحيلٍ هامدٍ مُتليدِ (٤)
والثلاث في البيت الأخير هن الأثافي الثلاث . وقد صورها زهير ، وشبهها في تصويره بالحمام كما نرى .

والشبه واقع فعلاً بين أثافي القدر وبين الحمام في عنصرين اثنين ، يلفتان النظر ، ويدعوان أختلة الشعراء إلى تشبيه الأثافي بالحمام . هذان العنصران هما اللون ، والشكل أو المظهر الخارجي . فأما من حيث اللون فالأثافي والحمام سفع الألوان غبراء ، أي أنها سود ، يشوب سوادها بياض قليل ، تضرب إلى العُبْرَة . وهذا هو لون الحمام البري ، وهي القفاري التي يقصدها الشعراء في مثل هذه الصور . وهذا هو أيضاً لون الأثافي الذي تكتسبه بعد أن تحرقها النار ، وتسود جوانبها .

وأما من حيث الشكل أو المظهر الخارجي فالأثافي تبدو في أماكنها مجتمعة لاصقة بالأرض ، ساكنة هادئة ، في وضع معين . وكذلك الحمام ، فهو عندما يقع على الأرض يجثم عليها ، ويبدو لاطئاً بها ، لا يبدي حراكاً .

(١) ديوانه ٢١٩ - ٢٢٠ .

(٢) أقوين : أي خلون من أم معبد ، من أقوى المكان ، إذا رحل عنه أهله وخطا .

(٣) أربت : أقامت . والأرواح : الرياح . وآل الحية : خشباتها ، واحدها آلة .

(٤) الهابي : الرماد الذي عليه حَبْوَة ، وهي القبار ، من طول القدم .

وهذه آيات لحسان بن ثابت يصور فيها الأثافي أيضاً . وهي أوضح وأجمل من الصورة التي أتى بها زهير في آياته . قال حسان (١) :

أشاقك من أم الوليد ربوع^(٢) بلاقع^(٣) مامن أهلين جميع^(٤)
 عفاهن صيفي^(٥) الرياح ، وواكف^(٦) من الدثور جفاف^(٧) السحاب هموع^(٨)
 قلم بين^(٩) إلا موقد^(١٠) النار حوله رواكد^(١١) أمثال^(١٢) الحمام وثقوع^(١٣)
 وزى الأثافي الثلاث ، في هذه الصورة ، ساكنة هادئة حول موقد النار ، كأنها بألوانها وأشكالها حائم جاثمة على الأرض .

هذا وقد رأينا آنفاً في معرض كلامنا على الرماد ووصفه ، في هذا الموضوع ، أن الشعراء قد صوروا الأثافي ، وشبهوها في أماكنها حول الرماد بالتوق^(١٤) المواطف التي تليف بالبور^(١٥) ، وتمطف عليه . ورأينا كذلك أنهم شبهوها في هذا المجال بالنساء الموائد اللواتي يظفن بالرجل السقيم ، ويمتدنه لشفاؤه من السقم . ولا يزيد الوقوف عند هاتين الصورتين ، ونكتفي بما قلناه في شرحها آنفاً .

* * *

وهناك شيء ثالث ردّد الشعراء ذكره كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال ، وهو النشوي^(١٦) (٥) من بقايا الديار والنوذي حفير أو خندق صنير يحفر حول

(١) ديوانه ٢٥٧ - ٢٥٨ .

(٢) بلاقع : أي خالية . وجميع : مجتمعون .

(٣) واكف من اللولو : أي مطر من برج اللولو . والهموع : الذي يسيل

(٤) رواكد : أي ساكنة ، ويريد بها الأثافي الثلاث الساكنة حول موقد النار .

ووثقوع : أي واقعة على الأرض جاثمة .

(٥) وجميع النوذي على النشوي .

بيوت الأعراب في البادية ، لدفع مياه المطر والسيول ، ومنعها من دخول البيت . وذلك أن المياه حين تجري تنحدر في هذه الحفرة ، وتسيل فيها ، وتفرق في الأرض بمد ذلك بعيداً عن البيت .

وقد وصف شعراء العرب النؤي ، وأكثروا من وصفه وتصويره . وشبهوه في أثناء هذا الوصف بحوض الماء ، ولا سيما حوض الماء المهدم . قال النابغة الذبياني في ذلك (١) :

توهمت آيات لها فمرفئها لسته أعوام ، وذا العام سابع (٢)
رماد ككحل العين لآياً أبيضه ونؤي كجذم الحوض أنم خاشع (٣)

يذكر النابغة النؤي بين بقايا الدار كما نرى ، ويصوره ، فيشبهه في هذا التصوير بطرف الحوض ، لاستدارة النؤي حول البيت ، كما يستدير الحوض ، ثم لارتفاع حافة النؤي عن الأرض لحبس الماء ، كما ترتفع حافة الحوض لحبس الماء أيضاً . وهاتان هما الملاحظاتان بين النؤي وبين الحوض في التصوير ، أي الاستدارة وارتفاع الحافة عن الأرض .

والحوض الذي يذكره الشعراء في مجال التصوير هنا هو حوض الماء الذي كان الأعراب يقيمونه قريباً من بيوتهم ، ويجمعون فيه الماء المستخرج من الآبار التي ينشئ الحوض بالقرب منها ، أو الماء المستجلب على ظهور الإبل من الغدران التي تتجمع فيها ماء المطر . وكان الأعراب يبنون هذه الأحواض بالطين والحجارة ، وحين يرحلون عن الدار كانوا يتركونه كما هو ، كما

(١) ديوانه ٥٠ .

(٢) الآيات : العلامات . لسته أعوام : أي بمد ستة أعوام .

(٣) لآياً : أي بطيئاً . وجذم الحوض : أصل حافته الذي يبقى بمد أن يهدم . وخاشع : لاصق بالأرض من الخراب .

يتكون سائر البقايا . فيتهم مع الزمن ، وتتم أطرافه ، كما ذكر النابغة في شعره . فالصورة مستمدة من بيئة الأعراب في البادية كما نرى .

وقد رسم شعراء العرب صورة أخرى للنؤي حين وصفهم له ، وهي تشبه النؤي بسوار من العاج . قال كثير عزة في صفة نؤي (١) :

عرفت لسعدى بعد عشرين حجةً بها درّس نؤي في المحلة منخني (٢)
 قديم كوقف العاج، ثبتت حوله مغارز أوتاد، برضم مؤذن (٣)
 والعلاقة بين النؤي وبين سوار العاج في هذه الصورة ، أو وجه الشبه بينها ، هو الاستدارة وارتفاع الحافة أيضاً ، كما في الصورة الأولى التي شبه الشعراء فيها النؤي بحوافي الحوض .

والأسورة المصنوعة من العاج أو الذهب من الحلي التي كان نساء الأعراب في البادية يتزين بها . وهن إلى اليوم يتحلين بحلي لا تختلف كثيراً عن هذه الأسورة التي ذكرها الشعراء في القديم .

* * *

وأخيراً نصل إلى الوتد ، وهو الشيء الرابع من بقايا الديار الذي أهم به الشعراء في شعر الوقوف على الأطلال . فذكروه في شعرهم ووصفوه وصوروه . ولكنهم لم يكتروا من ذكره مثلما أكثروا من ذكر الأشياء الأخرى . وقد شبهوه في أثناء الوصف والتصوير بالشجيج أو المشجوج ،

(١) أمالي المرتضى ٣٤/٢ ، وديوانه ٥٨/٢ .

(٢) الحجة : السنة . ميا : أي بالدار . ودرس : أي دارس .

(٣) وقف العاج : سوار العاج . برضم مؤذن : أي النؤي مكرّم بمجارة

بعضها فوق بعض .

وهو الرجل الذي شُجَّ رأسه . قال حسان بن ثابت في ذلك (١) :

لمن منزله عافٍ كأن رسومه خياويل رَيطٍ سابريٍّ مُرَشَّمٍ (٢)
خلاء المبادي ، ما به غير رُكْدٍ ثلاثٍ كأمثال الحمام جُثَمٍ (٣)
وغير شجيجٍ مائلٍ حالفٍ اليلي وغير بقايا كالسحيق المنعم (٤)

والملاقة بين عصا الوتد وبين الرجل الشجيج هي أن الوتد قد ينكسر حين يندق في الأرض ، فينقسم إلى شطرين تكون بينها فرجة ضيقة ، تبدو كالشجة في رأس الإنسان ، فتبه الشعراء لذلك ، أي التشابه بين الشجة في رأس الإنسان وبين الشق في رأس الوتد ، وجعلوه وجهاً للشبه ، واتخذوه عنصراً للتصوير كما نرى .

وهناك عنصر آخر نفسي في هذه الصورة ، وهي مسألة الضرب والدق . فالشجة في رأس الإنسان أثر من آثار الضرب ، والانكسار والانقسام في رأس الوتد أثر من آثار الضرب والدق أيضاً . وهذا هو الدافع النفسي الذي جعل الشعراء يقيمون هذا التشبيه في أثناء تصوير الوتد إلى جانب التشابه في الشكل أو المظهر الخارجي . فالملاقة بين عناصر التصوير في هذه الصورة علاقة مادية ونفسية معاً .

وهناك صورة أخرى رسمها الشعراء للوتد في أثناء تصويره ، وهي تشبيهه بالرجل الأشعث ، وهو الذي قد تشعث شعره ، أي تفرق .

(١) ديوانه ٣٩٢ - ٣٩٣ .

(٢) خياويل : أي قطع ، واحداً خيول . والريط : ثوب لين طويل الذيل .

والسابري : للنسب إلى سابور ملك الفرس . والرسم : الزين بالرسوم .

(٣) المبادي : الطواهر . والركد الثلاث : الأثافي الثلاث .

(٤) الشجيج : يريد به الوتد الذي انكسر أعلاه وأهرق فرقتين . والمائل : الغائم

البارز . والسحيق : الثوب السحيق ، وهو البالي . والمنعم : الزين بنقوش صغيرة .

— ٤٩ —

قال حسان بن ثابت في ذلك أيضاً (١) :

أهاجك بالبيداء رسمُ المنازلِ نعم ، قد عفاها كلُّ أسحَمِ هاطلٍ (٢)
وجرّت عليها الرامساتُ ذبولها فلم يبق منها غيرُ أشعثٍ مائلٍ (٣)
والعلاقة بين الوتد وبين الشعر المشعث هي أن أجزاء الخشب وأليافه
في رأس الوتد تتفرق من أثر الضرب والدق ، وينفصل بعضها عن بعض
دون أن تنقطع ، فتبدو على شكل خيوط متفرقة متشابكة في أعلى الوتد
القائم ، كما تبدو اللمة الشعثاء على رأس الرجل .

* * *

هذه أم الأشياء التي ذكرها الشعراء من بقايا الديار ، وصوروها في
شعر الوقوف على الأطلال . وقد عرضنا للصور أو التشبيهات التي أوردوها
في معرض الوصف والتصوير . وحاولنا أن نبين أجزاء هذه الصور ،
والملائق التي وجدوها بين هذه الأشياء من بقايا الديار وبين الأشياء التي
شبهوها بها . وقد رأينا أن معظم هذه الصور مستمدة من حياة الأعراب
في بيئة البادية .

ولقد كانت طريقتنا في هذا المرض والبيان هي طريقة الإيجاز ، والإشارة
إلى الأمور المسامة ، وترك الأمور الصغيرة التي تدخل في الدقائق ،
لأن الاهتمام بها ، والبحث فيها يطول ولا ينتهي . وهو بمد لا ينفي كثيراً
في مثل هذه الدراسة .

(١) ديوانه ٣١٣ .

(٢) الأسحَم : السحاب الأسود .

(٣) الرامسات : الرطاح التي تثير التراب فترمس به الآثار ، أي تدفنها . والأشعث :

أطلال (هـ)

يريد به الوتد الذي قد تشعث أعلامه .

٣ - تخريب الديار

من الماني العامة الأساسية في شعر الوقوف على الأطلال ذكر خراب الديار واندثار بقاياها بعد رحيل أهلها . وقد ألح الشعراء على هذا المعنى ، فذكروه كثيراً في أشعارهم ، حتى لا تكاد تخلو منه قصيدة في الوقوف على الأطلال . والصفة العامة التي تشترك فيها الديار وبقاياها جميعاً في هذا الشعر هي صفة القدم واليبس . كما أن الصفة العامة التي تشترك فيها جميع التشبيهات والتصاوير التي أتى بها الشعراء في معرض وصف الديار وبقاياها هي صفة القدم واليبس أيضاً .

وقد ذكر الشعراء في عرضهم هذا المعنى الأسباب في خراب الديار والأثارها . فحاولنا استقراء هذه الأسباب ، فالتبني بنا الاستقراء إلى أن الشعراء يرجعون خراب الديار إلى عاملين اثنين . أحدهما تقادم العهد ومرور الزمن وثانيها حوادث الطبيعة .

أما تقادم العهد ومرور الزمن فقد جعله الشعراء سبباً لخراب الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، ولكنهم لم يهتموا به كثيراً ، ولم يقفوا عليه طويلاً ، فما كان يرد في أشعارهم إلا الفينة بعد الفينة . وما كان ذكرهم له مع ذلك إلا سريعاً خاطفاً ، لا يعتمد على تصوير أو تشبيه ، ولا يمدو الإشاره العابرة . قال عبيد بن الأبرص (١) :

(١) ديوانه ١٣٢ .

تغيرت الديارُ بذِي الدفينِ فأوديةَ اللّوى ، فرمالِ لينِ
فحَرَجِيّ ذِرْوَةٍ ، فقفا ذِيالِ يُعَفِّي آيَه سلفُ السنينِ (١)
فقد تغيرت آيات الديار وتمتفت ، لأن مرّة السنين قد بعدت بها عن أيام
غناها بأهلها وساكنها .

وأما حوادث الطبيعة فقد جعلها الشعراء سبباً لخراب الديار أيضاً ،
وذكروها كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال ، وتداولوها وأفرطوا في
ذلك ، ولا سيما شعراء العصر الأموي . وحوادث الطبيعة التي اعتاد الشعراء
أن يذكروها منذ الجاهلية ، ولم يكادوا يخرجون عن ذكرها في العصور
التالية ، هي الرياح وما تدرّيه من التراب والرمل ، والسحاب وما ينشأ عنه
من الأمطار والسيول . قال النابغة الذبياني (٢) :

أمن ظلامَةَ الدِّمَنِ البواليِ بمِرْقَضِ الحَبِيِّ إلى وعالِ
تعاوَرَها السواري والسوادي وما تُذْري الرياحُ من الرمالِ (٣)

* * *

ذكر الشعراء فيما يتعلق بالرياح أنها تعني الديار ، وتعجوها بما تنسفي عليها
من الحصى والتراب والرمل ، فتدفنها وتخفيها عن الميول . وقد عدّوا في
بمعرض ذلك أكثر أنواع الرياح المعروفة عند العرب ، ومنها الرياح اللينة

(١) الحرج بمعنى الوادي ها هنا . وآيه : أي علاماته وآثاره ، واحداً آية .

(٢) ديوانه ٦٤ .

(٣) السواري : السحاب التي تنشأ في الليل ، من سرى يسري ، إذا سار ليلاً .
والسوادي : السحاب التي تنشأ في الغداة ، أي الصباح ، من غدا يتعدو ، إذا
سار في الغداة .

اللطيفة مثل ريح الصبأ ، ومنها الريح الشديدة العنيفة مثل ريح الشمال .
 وذكروا منها أيضاً الريح التي تهب في فصول السنة المختلفة ، كالصايف وهي
 الريح التي تهب في الصيف ، والمربع وهي الريح التي تهب في الربيع .
 وقد عمد الشعراء في ذكر الريح إلى شيء من الوصف والتصوير .
 فشبها أئنيها بحنين النوق وهي تحين^(١) إلى أولادها التي سلبت^(٢) منها حيناً
 حزيناً موجعاً . قال إيلس بن عامر أعشى طرود (١) :

وعرصة^(٣) الدار تستن^(٤) الريح^(٥) بها تحين^(٦) فيها حين^(٧) الوءه السلب^(٨) (٢)
 والتشبيه واقع بين حنين النوق الحزين الرتيب وبين دوي الريح الكئيب
 الرتيب حين هبوبها ومرورها بالديار . ولم يكثر الشعراء من تشبيه صوت
 الريح بحنين النوق ، فلم ترد هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال
 إلا نادراً . وربما كان السبب في ذلك دقة هذه الصورة ، وحاجتها إلى حس
 رهيف دقيق ، يخترق حجاب الواقع المنظور إلى ما لا تراه العينان .

على أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا في وصف تخريب الديار من تشبيه
 الريح بالمروس وبأذيال ثوبها التي تجرها وراءها . قال الأسود بن يعفر
 في ذلك (٣) :

جرت^(٤) بها الريح^(٥) أذياًلأ^(٦) مظهرة^(٧) كما تجر^(٨) ثياب^(٩) القوة^(١٠) المرس^(١١) (٤)

(١) ملحقات ديوان الأعشى ٢٨٤ .

(٢) تنن الريح بها : أي تسرع فيها .

(٣) ملحقات ديوان الأعشى ٣٠٠ ، واللسان (نو) .

(٤) القوة : عروق نبات يستخرج من الأرض ويصنع بها الثياب . والمرس : جم مروس .

وقال عبيد بن الأبرص (١) :

جرت عليها رياحُ الصيفِ ، فاطردتُ^٢ والريحُ فيها تفعيها بأذيالِ (٢)
فالريح تمر بالديار وقد جرت وراءها سحبا من التراب والرمال ، تطمس
بها آثار الديار ، كما تجر العروس أذيال ثوبها خلفها ، وتطمس بها آثار
أقدامها على الأرض .

وقد لاحظ الشعراء حركة الرياح الدورية في دفن آثار الديار بما تحمله
من التراب والرمال ، ثم الكشف عنها بنفس التراب والرمال . فكلمها دفنته
هذه بالرمل سفرت عنه الأخرى الرمل وأظهرته . لاحظوا هذه الحركة
الدائمة ، وشبهوها بعمل النسج ، نسج الثياب .

قال امرؤ القيس في مطلع مملقته (٣) :

قفا نك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقطِ الثوى بين الدخولِ فحوملِ
فتوضّعَ فالقراءة لم يعفُ رسمها لما نسجتُها من جنوبِ وشمألِ (٤)
فشبهه حركة الرياح الدورية من جنوب مرة وشمال مرة بعمل نسج الثياب ،
لأن الحائك يداول في حركته أثناء النسج بينة مرة ، ويسرة أخرى .

وقال ذو الرمة في ذلك أيضاً (٥) :

خليلي ، عوجا عوجةً فائقكما على طلل بين القيلاتِ وشارعِ
به ملمب من مُعصِفاتِ نسجتُها كنسج اليابي بُردَه بالوشائعِ (٦)

-
- (١) ديوانه ١٠٦ .
(٢) جرت عليها : أي جرت الريح التراب عليها كما تجر العروس أذيال ثوبها .
(٣) ديوانه ٨ .
(٤) نسجتها : تعاقبت عليها مرة هذه ومرة هذه . والجنوب : ريح الجنوب .
والشمأل : ريح الشمال .
(٥) ديوانه ٣٥٥ .
(٦) للمصنعات . الرياح الشديدة . والوشائع : لعائف النزل ، واحدها وشيعة .

فالرياح العاصفة تلعب بالديار ، وتنسج آثارها بألوان وأشكال مختلفة كما يفسج الصانع الباني الثوب ، وزينه بالوشائع . والصورة هنا تختلف عن الصورة الأولى ، لأن امرأ القيس اهتم بالحركة ، وعُني برسم حركة المداولة في هبوب الرياح على آثار الديار ، وفي عمل الحائك في نسج الثوب ، بينما اهتم ذو الرمة بالألوان والأشكال الحادثة من عصف الرياح بآثار الديار ، ومن تزيين الصانع ثوبه بالوشائع حين نسجه .

* * *

وأما فيما يتعلق بالسحاب وتخريبها الديار فقد جعل الشعراء السحاب تعفي الديار بما ينشأ عنها من أمطار وسيول تتجو الرسوم ، وتجرف الدمن ، وتهدم النشئي . وقد أكثروا من وصف السحاب والأمطار والسيول في معرض وصف تخريب الديار . وأكثروا من ذكر أنواعها وأشكالها وألوانها ، دون أن يعمدوا كثيراً إلى التصوير والتشبيه . ولكنهم وصفوا خلال ذلك العواصف وثورات الطبيعة وزحف السحاب وهطول الأمطار ، فأثروا من ذلك بصور جميلة شيقة ، ولا سيما شعراء العصر الأموي . ولقد فاق الأخطل أصحابه في ذلك كله . وهذا وصف له لمأصفة هبت على آثار ديار أجبته (١) :

دِمنٌ تذعذعها الرياحُ ، وثارةٌ تُسقى بمرتجيز السحابِ ثقالِ (٢)

باتتْ عمانيةٌ الرياح تقوده حتى استقاد لها بغير حبالِ (٣)

(١) ديوانه ١٥٦ - ١٥٧ .

(٢) الدمن : الآثار التي يتركها الناس في الديار ، واحدها دمنة . وتذعذعها : تفرقها .

(٣) تهوده : أي تهود الرياح السحاب .

— ٥٥ —

في مظلم غَدِقِ الرِّباب ، كأنما يَسْتَقِي الأَشَقَّ وعلجاً بدوالي (١)
فهو يصور هنا عاصفة قاترة ، زى فيها الرعد مرتجزاً مدوياً ، والسحاب
متراكماً ثقيلًا ، تدفمه الرياح الهائجة ، فيتدافع ويقبل بالطر غزيراً كثيفاً ،
وقد أظلم الجو ، واسودت جوانب السماء . وكل ذلك في لفظ يسير ، وجمل
قليلة قصيرة ، تمضي سريعة كسرعة العاصفة الهائجة .

(١) في مظلم : أي في سحاب مظلم ، والسحاب المظلم يكون مليئاً بالماء . والفندق :
السحاب الغزير المطر . والرباب : السحاب التعلق الذي تراه كأنه دون السحاب .
والأشَقَّ وعلج : موشمان . والدوالي : جمع دالية ، وهي الدولاب يديرها الثور ،
أو الناعورة لسقي الأرض .

٤ - الحيوان الذي يألف الديار

كان العرب في الصحراء يتوخَّون في الأرض التي ينزلونها الخصب والإنبات وملاءمة شروط الحياة . ولذا كانوا يختارون أخصب الأماكن ، وأغناها بالماء والكلأ لنزولهم . ويبدو لنا أن وحوش الصحراء كانت تألف هذه الأراضي أيضاً ، وتوطن بها ، بعد أن يخليها أهلها ، ويرحلوا عنها . كأن لها غريزة تشبه غريزة الإنسان في البحث عن المكان اللائم لشروط حياتها .

وكان العرب يرون في أسفارهم ورحلاتهم بالديار التي هجروها ، فيرون الحيوانات تسرح وترتع في الأماكن التي عمروها هم في الأيام الماضية ، وقضوا فيها شطراً من حياتهم ، يرونه عزيزاً غالياً ، فكان ذلك يؤلمهم ويثير في نفوسهم ذكريات حلوة جميلة . ولذا كان الشعراء يذكرون هذه الحيوانات التي أوطنت بديارهم في شعر الوقوف على الأطلال ، كأن نفوسهم تأسى لذلك ، وكان لسان حالهم يقول : ما أقى صروف الأيام ! لقد عمرنا هذه الديار حيناً من الدهر ، ثم اضطررنا لهجرها ، فسكنتها بعدنا الوحوش . وكأنتنا

بهؤلاء الشعراء يضمنون بهذه الديار على الوحوش ، لأن فيها بقية من ذكريات حياتهم الماضية ، مازالت أطيافها تتردد جائية ذاهبة في ساحاتها وجنابها .
ومها يكن من أمر فقد ذكر الشعراء الحيوانات التي تألف الديار في شعر الوقوف على الأطلال ، وأكثروا من ذكرها ، حتى جعلوا ذلك معنى من المعاني اللازمة التي وردت في هذا الشعر على مدى العصور .
وحوانات الصحراء قليلة ليست بالكثيرة . ومن استقراء شعر الوقوف على الأطلال نجد أن الشعراء لم يذكرها فيه سوى البقر الوحشي والظباء والنعام ، وصغار هذه الحيوانات أحيانا ، ثم الطيور ، ولا سيما الحمام . وقد أكثر النزولون البداة من ذكر الحمام ، وتغنوا بصوته خاصة دون غيرهم من الذين سبقهم أو الذين جاءوا بعدهم .

ويمكننا أن نقول إن الشعراء قد ذكروا هذه الحيوانات في مدح وصف الديار بالخلو والإفقار . فمرة يقولون إن الديار خالية مقفرة ، ليس بها أحد سوى قطيع من البقر ، أو سرب من الظباء ، أو إجل من النعام ، كما قال المرقش الأكبر (١) :

أُمسَتْ خِلاَّءَ بَمد سَكانِها مَقفَرةٌ ما إنَّ بِها من إرَمٍ (٢)
إِلاَّ من العَينِ رَعرَى بِها كالفارسيِّينَ مَشَوُا في الكُمَمِ (٣)
بَمد جَميعٍ قد أرامَ بِها لَهم قِيابٌ ، وَعَليهِم نَعَمٌ (٤)
ومرة يقولون إن الديار قد أفقرت من ساكنيها ، وتبدلت بهم الحيوانات ،

(١) المفضليات ٢٢٩ .

(٢) من إرم : أي من أحد .

(٣) العين : بقرات الوحش ، واحدها عينا . والكم : الفلاس .

(٤) الجميع : القوم المجتمعون النازلون في موضع واحد . وعليهم نعم : أي لهم أنعام

أطلال (٦)

تروح عليهم ، وهي الإبل .

كما قال الثابتة الديباني (١) :

عهدتُ بها حياً كراماً فبُدِّلتُ^(٢) خناطلَ آجالِ النعامِ الجوافلِ^(٣)
 ترى كلَّ ذِبَالٍ يعارضُ زَبْرَباً^(٤) على كلِّ رَجَافٍ من الرملِ هائلِ^(٥)
 يثرن الحصى حتى يباشرنَ برده ، إذا الشمسُ مدَّتْ ريقها ، بالكلاكلِ^(٤)
 وقد وصف الشعراء هذه الحيوانات بصفات كثيرة ، وشبهوها في أثناء
 ذلك تشبيهات مختلفة ، حسب أنواعها كما رأينا في التالين الذين ذكرناهما .
 ولكنهم لم يققوا على صور معينة يتداولونها ، ولا يخرجون عنها ، كما كان
 الأمر في وصف الديار وتصويرها مثلاً . ونحن نذكر ، إلى التالين السابقين ،
 طرفاً من هذه الشبيهات على سبيل المثال .
 شبهة طرفة النعامَ بالإماء ، وهن يحملن حزمَ الحطب على رؤوسهن
 في قوله (٥) :

حابي رسمٌ وقفتُ به لو أطيع النفسَ لم أرمتهُ
 لا أرى إلا النعامَ به كالإماء أشرفتُ حزمتهُ
 والصورة طريفة جداً ، فالنعام قوائمه طويلة ، تبدو دقيقة بالقياس إلى
 جسمه الثقيل المشرف ، ويزيده إشرافاً ريشه المتدلي على جانبيه . وهو

(١) ديوانه ٦٣ .

(٢) الخناطل : الجماعات ، واحتمت خنطلة وخنطل . والآجال : قطعان النعام ،
 واحدها إجـل .

(٣) التيال : ثور الوحش الطويل الذيل . والررب : قطيع بحر الوحش . والرجاف
 من الرمل : الذي يتحرك وينهار حين وطئه من لينة . والمائل : الذي ينال .

(٤) ريق الشمس : لعابها وهو يبدو في المهاجرة كأنه يسيل من شدة الحر .
 بالكلاكل : أي يثرن الحصى بالكلاكل ، وهي الصدور ، واحدها كلكل .

(٥) ديوانه ١٥٠ .

يُشْبِه بهذه الحالة الإمامَ اللواتي يحملن حزمَ الحطب على رؤوسهن ، فتبدو
أجسامهن دقيقةً رقيقةً تحت هذه الحزم المريضة الشرفة .

وشبّه عبيد بن الأبرص الأطباءَ بأباريق الفضة في قوله (١) :

بُدِّلتْ منهم الديارُ نعاماً خاضباتٍ يُزجِن خَيْطَ الرئالِ (٢)
وظباءٌ كأنهنَّ أباريقُ مُجَيِّنِر ، تمنو على الأطفالِ
والصورة هنا طريفة جداً أيضاً . والظباء تشبه أباريقَ الفضة حقاً بطول
أعناقها وحسنها في دقتها ورقمتها ورشاقها ومياضها .

وقد أكثر الشعراء من وصف بقرة الوحش بالعين وطول الذيل
والخنس . قال النابغة الذبياني (٣) :

أهاجك من سَعْدَاك مغنى الماهدِ بروضة تُشمي فذات الأساودِ
تعاورَها الأرواحُ يتسيفن تربها وكلُّ مَلِيثٍ ذي أهاضيبٍ راعدِ (٤)
بها كلُّ ذِيَالٍ وخنساء ترعوي إلى كلِّ رَجَافٍ من الرملِ فاردِ (٥)

(١) ديوانه ١٠٦ .

(٢) نعام خاضبات : خضب الكلاً سيقانها في الربيع . والحيط : جماعة النعام .
والرئال : فراخها ، واحدها رأل .

(٣) ديوانه ٣٣ .

(٤) تعاورها : تداولها هذه مرة ، وهذه مرة . والملك : السحاب يكون مطره
دائماً . والأهاضيب : دفعات المطر .

(٥) الخنساء : بقرة الوحش التي في أمها خنس . وترعوي : تطف وترجع .
والرجاف من الرمل : الذي يحرك وينهار لينه .

- ٦٠ -

وم قد أكثروا أيضاً من وصف هذه الوحوش بأنها مَوْشِيَّة الأكارع ،
ولا سبب الشراء الأمويون ، حتى صار ذلك شبه قاعدة عامة عندهم .
قال الأخطل (١) :

فما به غير مَوْشِيٍّ أكارعه إذا أحسن بشخص فابى مَقَلًا (٢)
يرعى بَحِيْفًا أحيانًا ، وتضميره أرضٌ خَلَاةٌ وماء سائلٌ غَلَلًا (٣)
والشراء منذ الجاهلية قد اعتادوا كذلك عند ذكر هذه الحيوانات
أن يذكرها معها صغارها أحيانًا ، وهي تتبع أماتها ، أو تمشي أمامها .
قال زهير (٤) :

هاج الفؤادَ معارفُ الرسمِ قفر يذني المضبات كالوشم (٥)
تتاده عينٌ ملعةٌ تزجي جآذرها مع الأذم (٦)

(١) ديوانه ١٣٨ - ١٣٩ .

(٢) مَوْشِيٍّ أكارعه : أي ثور في ثوائمه سواد ويابس . ومثل : أي إذا أحسن
بشخص آتٍ زال عن موضعه .

(٣) خَيْفٌ : وادٍ بالجزيرة . وسائلٌ غَلَلًا : أي يسيل متغللاً من مكان إلى مكان .

(٤) ديوانه ٣٨٢ .

(٥) معارفُ الرسمِ : علاماته المروقة .

(٦) العين : بقرات الوحش ، واحدها عينا ، سميت بذلك لسعة أحداقها . واللعة :

التي بها لمع تخالف سائر لونها . والجآذر : أولادها ، واحدها جؤذر . والأدم :
الظباء البيض .

٥ - حال الشاعر حين الوقوف على الديار

يختلف هذا المعنى عن المعاني الأخرى في شعر الوقوف على الأطلال .
فالمعاني التي درسناها سابقاً تتعلق جيماً بالديار وبقيابها ، على حين يدور
هذا المعنى الجديد على أنفاس الشعراء وأحوالهم حين الوقوف على الأطلال .
وهو مع ذلك نتيجة لتأثير المعاني السابقة في أنفاس الشعراء ، فهو لذلك
يتعلق بهذه المعاني ، ويرتبط بها بهذا الرباط الوثيق .

والشعراء مشغوفون بأطلال الديار ، وتلويهم متعلقة بها . وهذا الشغف
هو الذي يشدهم إلى الأطلال ، ويجبسهم للوقوف عليها . وهو بذلك بدء
أحوالهم النفسية ومشاعرهم ، ومنطلقها الأول حين وقوفهم على الأطلال .
قال امرؤ القيس (١) :

لن طللٌ درست آيته وغيره سالف الأخرس (٢)
تَنَكَّرُهُ العينُ من حادث ويعرفه شغف الأَنْفَسِ

(١) زُفَرُ الأَدَابِ - ٢٤٠ .

(٢) آية : أي علاماته وآثاره ، واحدها آية . والأخرس : جمع حرس ،
وهو الدهر والزمن .

وقال طريح بن إسماعيل الثقفي (١) :

تستخبر الدمنَ القفارَ ، ولم تكن لتردَّ أخباراً على مستخبرِ
 فظلمتَ تحكّم بين قلبِ عارفٍ منى أحيثه و طرفٍ منكرِ
 والحالات النفسية التي كانت تعترى الشعراء جميعاً ، والشاعر التي كانوا
 يحسون بها حين وقوفهم على أطلال الديار كثيرة متعددة . وهي على كثرتها
 وتمدها تصنف دائماً بالحزن والكآبة . والسر في ذلك أن هذه الأحوال
 النفسية تنشأ عن الذكرى ، ذكرى الأيام الماضية السعيدة التي قضاهـا
 الشاعر ناعماً سعيداً مع أحبائه . ومن طبيعة الذكرى أن تثير الحزن
 والأسى . وقد ذكر الشعراء هذه الأحوال والشاعر ، ووصفوها في شعر
 الوقوف على الأطلال وصفاً حزيناً كثيراً ، يشجي النفوس ، ويشير في أعماقها
 تطفأً وتحناناً على هؤلاء الشعراء .

وكأننا بالشاعر حين يقف بالديار ، ويحيل نظراته في أنحائها ، ويرى
 بقاياها البالية المهجورة تغالب الفناء ، وتظل قائمة ، تثور في نفسه الذكرى ،
 فيعود بخياله إلى أيام حياته السعيدة التي قضاهـا في هذه الربوع على وصال
 مع أحبته . فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الألم والحزن ، « ولا
 يبعث الأحزان مثل التذكر » كما قالت ليل الأخرية (٢) ، وتهيج فيها الشوق
 والصبابة . وقد تذهله الذكرى عن نفسه ، فيذهب به الخيال بعيداً ، ويبلغ
 به الحزن مبلغاً ، فيسكي وينرف الدموع كالأطفال . وبعد فراغ شحنة الحزن
 والصبابة التي تذهب وتقتضي مع سيلان الدموع يفيق الشاعر من ذهوله ،
 وتثوب إليه نفسه ، ويرى أن لا طائل في الوقوف والبكاء ، فيتسلى عن

(١) زهر الآداب ٢٤٠ .

(٢) الأملح ١٠ / ٧٢ - ٧٣ .

حزنه وهمه وذكرى أيامه الماضية بتأبئة طريقه في السفر ، ويحث مطيته
على السير في مجاهل الصحراء .

وهكذا فانبعاث ذكرى الأيام الماضية أولاً ، ثم ثورة الحزن والألم في
نفس الشاعر ثانياً ، وهياج الشوق والصبابة ثالثاً ، وذهول الشاعر عن
نفسه رابعاً ، والبكاء وذرف الدموع خامساً ، ثم التسلي والتعزي سادساً ،
هي أهم الحالات النفسية التي كانت تمرى الشعراء حين وقوفهم على أطلال الديار .

وهذه الحالات النفسية التي ذكرناها زأها تتردد كثيراً في شعر الوقوف
على الأطلال . على أن أشهر هذه الحالات التي تمرى الشعراء ، وأكثرها
دوراناً في الشعر هي حالة البكاء وذرف الدموع . وقلما يخلو شعر في
الوقوف على الأطلال من البكاء والدموع . فقد بكى الشعراء طويلاً على
ديار أحبائهم ، وتملأوا بوصف الديار ، وتسلاوا بنمت الأطلال ، ولا سيما
التزلون البداة منهم . والشعراء يتصفون برقة الطباع ، ورهافة الإحساس ،
فلا نمجب منهم إذا ما بكوا في ديار الأجرة ، وأطلالوا في هذا البكاء . على
أن بعضهم قد بالنوا في البكاء ، وأوغلوا في سفتح الدموع حتى سالت
على خلودهم ، وبلت ثيابهم . وأبيات امرئ القيس في مملقته معروفة
مشهورة في هذا الميدان . قال (١) .

كأني غداةَ البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحبي ناقفُ حنظلٍ (٢)
وقوقاً بها صحبي عليّ مطيئهم يقولون : لآتهلك أسيّ ، وتجمّل (٣)
ففاضت دموعُ العين مني صابئةً على النحر حتى بلّ دميّ بحملي (٤)

(١) ديوانه ٩ .

(٢) السرة : شجرة الصمغ العربي . وناقف الحنظل : الذي يستخرج حبه ، والحنظل

له حرارة تنمع منها العين .

(٣) اللطي : الإبل ، واحدها مطية .

(٤) المحمل : أي يحمل السيف .

وكان هذا البكاء يشفي هموم الشعراء ، ويطفيء غلة صدورهم ، ويمسح
عن نفوسهم آلام الذكرى ، ويفسل عنها آثار الحرمان ، ويريمهم من
حرقة الوجد . قال ذو الرمة (١) :

خليبي ، عوجا من صدور الرواحلِ بيرة حزوي ، فابكيا في المنازلِ
لعل انحدارَ الدمع يعقب راحةً من الوجد ، أو يشفي نجي البلابل (٢)

* * *

وقد عمد الشعراء في وصف بكائهم وانحدار الدموع من عيونهم إلى
التصوير . فصوروا ذلك في صور طريفة ، تستوقف نظرا منها صورتان
اثنتان شهرتان ، زردان كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال . الصورة
الأولى هي تشبيه انجاس الدموع من العينين وانحداره بتسرب الماء من
شقوق القرية البالية وانحداره إلى الأرض . قال امرؤ القيس (٣) .

دنرب بها نلحي الجميع ، فهيجت عقايل سقم من ضمير وأشجان (٤)
فسحقت دموعي في الرداء كأنها كلى من شمع ذات مسح وتهتان (٥)

فنحن زرى امرأ القيس قد تذكر حين وقف بالديار أجابه ، وهم
مجتمعون في الماضي ، فهيجت هذ الذكرى داهم القديم . فبكى لذلك بكاء
غزيراً ، وسحقت دموعه ، حتى بلل الدمع رداءه ثم ذكر في تصوير

(١) ديوانه ٤٩١ - ٤٩٢ .

(٢) النجى : ما يحدث به الإنسان نفسه . والبلابل : الهموم التي تتردد في الصدور .

(٣) ديوانه ٨٩ - ٩٠ .

(٤) الجميع : المجتمعون النازلون في موضع واحد . وعقايل السقم : بقاياها . ويريد
بالسقم هواء وجهه .

(٥) الصعيب : مزادة الماء البالية . والكلى : جمع كلية ، وهي رقعة تكون في
أصل عروة المزادة ، وأكثر ما يسيل الماء منها .

انحدار دموعه أنها تشبه قطر الماء وسيلانه من خرز قربة الماء . وقد اعتاد الشعراء أن يذكروا قربة الماء البالية في هذا المجال . والسر في ذكر القربة البالية خاصة في أمثال هذه الصورة هو البالنة في الوصف ، وذلك أن خرز هذه القربة تكون أوسع من خرز القربة الجديدة ، وشقوقها أكثر ، وهذا أدعى لتسرب الماء وسيلانه .

والصورة بعد مأخوذة من صميم حياة الأعراب في البادية ، فاستقاء الماء من الآبار والندران ، وتقله في الروايا والقرب شيء مألوف في حياة الأعراب اليومية ، وهو منظر يكثر وقوع أعين الناس عليه . فلهذا أكثر الشعراء من إيراد هذه الصورة في شعر الوقوف على الأطلال في موضوع وصف بكائهم وسفحان دموعهم .

* * *

والصورة الثانية هي تشبيه انحدار الدموع من العينين أثناء البكاء بسيلان الماء من جوانب الدلو حين تنزع من البئر مليئة ، والماء يفيض من جوانبها ، ويتحدر رشاشاً أبيض نحو الأرض . قال الخطيب في ذلك (١) :

أمن رسم دارٍ مربعٌ ومصيفٌ لمينيكَ من ماء الشؤون وكيف (٢)
رشاش كعربي هاجري ، كلاهما له داجنٌ بالكرتين عليف (٣)
تذكرتُ فيها الجهلَ حتى تبادرتُ دموعي ، وأصحابي عليّ وقوف (٤)

(١) ديوانه ٢٥٣ .

(٢) معنى البيت : أمن رسم الربيع والمصيف هذه الدار تبكي عينك .

(٣) الغرب : الدلو العظيمة من جلد ثور ، يجرها بئر . والمهاجري : الساق الماهر .

والداجن : البئر الذي ألف السقي . والكرتان : كرة بالذهب حين نزع الدلو

من البئر ، وكرة بالعودة لا تزال الدلو في البئر .

(٤) الجهل : جهل الشباب وطيشه .

لقد وقف الحطيئة على دار أحبته ، فرأى أن مرور الربيع والصيف
قد غيرا آثارها ودرسائها ، فبكى لذلك ، وذرف الدمع من عينيه غزيراً
سخيفاً ، حتى كانت عيناه كدلوين ترشان بالماء رشاً !

وهذه الصورة شبيهة بالصورة الأولى في الأصل ، قريبة منها في الشكل
والعناصر الأخرى . وهي أيضاً مثلها مستمدة من حياة الأعراب في البادية ،
لأن استقاء الماء بالدلاء من الآبار للشرب وسقي الأغنام والأنعام ضرورة
لازمة لهذه الحياة ، وعمل أساسي من أعمال الأعراب اليومية .

* * *

وللشعراء صور أخرى جيدة طريفة في وصف سيلان دموعهم من
عيونهم حين وقوفهم على ديار الأحبة . منها تشبيه الدموع الجارية بالجمان
النتثر من النظام . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

قف الميسر في أطلال مية ، وأسأل رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل (٢)
أظن الذي يجدي عليك سؤالها دموعاً كتبديد الجمان المفصل
ومنها تشبيه ذرف الدموع بسقوط قطرات ماء المطر من أغصان الشجر .
قال جرير المود في ذلك (٣) :

فيت كأن العين أفتان سيدة
عليها سقيط من ندى الليل يتلف (٤)

(١) ديوانه ٥٠١ .

(٢) الميسر : الإيل التيس . وأخلاق الرداء : قطعه البالية .

(٣) ديوانه ١٣ .

(٤) أفتان السرة : أغصانها . والسقيط : الثلج .

وقد أتى إبراهيم بن هرمة بالصورتين مما في شعره ، قال (١) :

كان عيبي إذ ولت حولهم^١ مني جناحا حمام صادف مطرا
أو لؤلؤ^٢ سليس^٣ في عقد جارية ورهاء^٤ نازعها الولدان^٥ فانتثرا (٢)
ووصف امرؤ القيس بكاه في الديار مرة ، وصور^٦ دموعه ، فشبهها في
مرض التصوير بأشياء عديدة مختلفة دفعة واحدة ، فقال (٣) :

عيناك^٧ دمعها سيجال^٨ كأن شأنها أوشال^٩ (٤)
أو جدول^{١٠} في ظلال نخل للماء من تحته سجال^{١١}

هذه عدة صور أتى بها امرؤ القيس في مبالغة وإغراق . ولكنها مبالغة
شيقة مستحبة ، لأنها من صنع شاعر مجيد . والشاعر يضني على صوره
ومعانيه أشياء من عواطفه ومشاعره ، فيخفف بذلك من وقع المبالغة في
نفوسنا . والشعراء بعد أصحاب الخيلة بمنحة تطير بهم بعيداً في أجواء
الفن ، فنغفر لهم ، ولا نحاسبهم لذلك حساباً عسيراً .

وتابع عبيد بن الأبرص امرأ القيس في وصف بكائه وتشبيه دموعه بعدة
أشياء في صور متوالية ، مبتدئاً بقربة الماء البالية ، ومنتهاً بجدول ماء

(١) اللشبيات ٨٠ .

(٢) ورهاء : أي حمام .

(٣) ديوانه ١٨٩ .

(٤) السجال : جمع سجّل ، وهو الدلو . والأوشال جمع وّشَل ، وهو الماء

القليل الجاري .

- ٦٨ -

يجري خلال النخيل . قال عبيد (١) :

عيناكَ دمعها سروبٌ كأن شأنيها شميمٌ (٢)
أو قَلَجٌ ما يبطن وادٍ للاء من تحته قسيبٌ (٣)
أو جدول في ظلال نخل للاء من بينه سكوبٌ

هذه صور طريفة ، سرية الحركات ، متلاحقة التناهد ، نرى فيها رقة ومرحاً ، ولا نسمع رنة الحزن ولا ترجيعات البكاء ، فهي تقيب وتختفي وراء أمواج النغم التي يوقمها الشاعر .

* * *

ولقد أفصح الشعراء عن حزنهم وألمهم في شعر الوقوف على الأطلال بمان كثيرة وعبارات مختلفة . ولكن المعنى الذي تداولوه جميعاً ، وعبروا عنه بعبارة واحدة هو معنى الشجو ، أي الحزن الدائم العميق في سكون ، حتى إنهم كثيراً ما كانوا يبدؤون أشعارهم بلفظ (الشجو) نفسه ، كما قال طرفة ابن العبد (٤) :

أشجاك الربعُ أم قِدمُهُ أم رماذُ دارسُ حَمَمُهُ (٥)
فهو يتساءل عن هذا الحزن أو الشجو الذي ثار في نفسه من وقوفه على الديار ، وعبر عن هذا الحزن بلفظ مأخوذ من الشجو ، فقال : أشجاك .

(١) ديوانه ١٢ .

(٢) سروب : كثير الجريان . والشميب : قرية الماء البالية .

(٣) القلج : الماء الجاري . والقسيب : صوت جري الماء .

(٤) ديوانه ١٤٨ .

(٥) حمة : أي نعمة ، واحداً حمة .

وكذلك أكثر الشعراء من ذكر هياج الشوق والصبابة في هذا المجال ،
واعتادوا افتتاح قصائدهم بلفظ (هاج) نفسه . قال الحطيئة (١) :

وهاج لك الصبابة من هواها بجنو قراقيرٍ طللٍ مَحِيلٍ (٢)
كأ هاج الصبابة يوم مررت عوامدَ نحو واقصة الحُول (٣)
وقال زهير بن أبي سلمى (٤) :

هاج الفؤادَ معارفُ الرسمِ قفرٍ بذئِ الهضبات كالوشمِ
وقال حسان بن ثابت (٥) :

أهاجك بالبيداء رسمُ النازلِ نعم، قد عفاها كلُّ أسحمٍ هاطلٍ (٦)
والشكوى من ذأب الشعراء في وقوفهم على أطلال الديار . فهي حبيبة
إلى قلوبهم ، قريبة إلى نفوسهم ، يناجونها ويشونها وآلامهم وأحزانهم ،
ويشكون إليها ما يكابدون من شوق إلى أهلها الظاعنين ، ويمجدون في هذه
الشكوى عزاء وسلوى . وكان هذه الديار رفيق أمين يسعدم في بلاوهم ،
فيأمنون بقربه ، وينعمون بلقائه ، وينسون وحلتهم ووحشتهم عنده ، ولو
إلى حين . قال ذو الرمة في الشكوى (٧) :

وقفتُ على ربيع لية ناقتي فما زلتُ أبكي عنده وأخطبُه
وأشكيه حتى كاد بما أبته تكلمني أحجاره وملاعِبُه (٨)

(١) ديوانه ١٩٧ .

(٢) الخيل : المنير .

(٣) عوامد : أي قوامد . والحول : الإبل عليها هواج النساء .

(٤) ديوانه ٣٨٢ .

(٥) ديوانه ٣١٣ .

(٦) الأسحم : السحاب الأسحم ، وهو الأسود .

(٧) ديوانه ٣٨ ، والسان (ش.كا) .

(٨) أشكيه : أشكو إليه أمرى .

وبعد فإن الاستفراق في الذكرى ، والذهول عن النفس من المعاني التي ردها الشعراء كثيراً في شعر الوقوف على الأطلال ، لشدة حزنهم وفرط صبابتهم وشغفهم ، حتى ما يطيقون مغادرة الديار . قال امرؤ القيس في هذا المعنى (١) :

ظَلَيْتُ رِدَائِي فَوْقَ رَأْيِي قَاعِدًا أَعَدَّ الْحَصَى ، مَا تَنْقِضِي عِبْرَاتِي
أَعْيَيْتِي عَلَى التَّهْمَامِ وَالذِّكْرَاتِ يَتَنُّ عَلَى ذِي الْمَهْمِ مَعْتَكِرَاتِ (٢)
فهو قاعد لا يبرح الديار ، زاهل عن نفسه وعن الدنيا من حوله ، يعد الحصى من المهْم حيران آسِفاً ، ويكي لهفة وشغفاً . وتأخذ الذكرى والمهْم من كل جانب ، فيفر منها إلى رفيق الطريق في السفر يطلب العون والمزاء .

وقد شبه كثير من الشعراء أنفسهم في ذهولهم واستفراقهم في الذكرى والصبابة بشارب الخمر الذي باكر الشراب فانتشى . قال امرؤ القيس (٣) :

فَظَلَيْتُ فِي دَمَنِ الدِّيارِ كَأَنِّي نَشْوَانٌ بَاكِرُهُ صَبِيحٌ مَدَامُ .
وقال عبيد بن الأبرص (٤) :

ظَلَّتْ بِهَا كَأَنِّي شَارِبٌ صَبِيَاءٌ مِمَّا عَشَّتْ بَابِلُ (٥)
فقد استغرق امرؤ القيس وعبيد في الذكرى ، وقابا في دنيا الذكريات عن نفسها وعمما يدور حولها ، كما يثيب النشوان من أثر الخمر .

-
- (١) ديوانه ٧٨ .
(٢) معتركات : أي دائمات متتابعات .
(٣) ديوانه ١١٥ .
(٤) ديوانه ٩٨ .
(٥) ظلت بها : أي ظلت بها .

على أن تشبیه الشاعر نفسه بشارب الحمر النشوان في ذهوله واستغراقه في الذكريات حين وقوفه على أطلال الديار قد انقطع في الإسلام بعد أن كان شائماً في الجاهلية . وهذا أثر من آثار تعاليم الإسلام التي تحرم شرب الحمر على المسلمين .

وقد انتهى الشعور بالوجد والحزن والصبابة بالحطیئة الشاعر حين وقف على ديار هند ، ورأى بقاياها العافية ، وفعل الزمن والرياح في آثارها ، وبدأ يسألها عن أهلها الطاعنين ، نقول : انتهى كل ذلك بالحطیئة الشاعر إلى الارتماش والألم الشديد الذي يمتری من تنهشه أفعى قديمة قاطعة السم . قال الحطیئة (١) :

قد غير الدهر من بعدي معارفها والريح ، فاذقت فيها مغانيها
جرت عليها بأذيالها عصفير فأصبحت مثل سحوق البرد طافها
كأني ساورتني يوم أسألتها عود من الرقش ، مانصفي لراقها (٢)

وشعور الحطیئة هذا وأله أمام هذه الآثار العافية من ديار هند هو أعلى درجات الانفعال والحزن في شعر الوقوف على الأطلال .

(١) ديوانه ٢٠١ - ٢٠٢ .

(٢) السود : الفصح السن ، ويريد حية قديمة هنا . والرقش : جم رقصاء ، وهي الحية المنقطة .

الفصل الثاني

تطور شعر الوقوف على الأطلال
من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث

أطلال (٧)

كان الشعراء الجاهليون هم الذين بدؤوا القول في شعر الوقوف على الأطلال كما ذكرنا آتقاً في مقدمة الكتاب . وقد اتبعهم الشعراء الإسلاميون في ذلك . ثم سار الشعراء المباسيون كذلك على خطى الإسلاميين . وهكذا ظل شعر الوقوف على الأطلال حياً في الشعر العربي خلال العصور .

وقد خصصنا الفصل السابق لبيان المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال . ونجمل هذا الفصل الآن للدراسة تطور هذا الشعر خلال العصور من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث من الهجرة ، وبيان أسباب هذا التطور . وسنبداً ببحثنا بالشعراء الجاهليين ، فمنهم من سار سريماً ، ولا نطيل الوقوف عندهم لأنهم هم الذين بدؤوا القول في هذا الشعر كما ذكرنا . وكذلك لن نقف عند الشعراء المخضرمين لأنهم بقية شعراء الجاهلية ، ولأن شعرهم يشبه الشعر الجاهلي في طريقته ومعانيه ، فهو امتداد واستمرار له ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال . ومنتقل دفعة واحدة إلى الشعراء الإسلاميين ، فندرس هذا الشعر عند شعراء الغزل ، ثم عند سائر الشعراء في العصر الأموي . ونصل بعد ذلك إلى العصر العباسي ، فندرس شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء القرن الثاني أصحاب التجديد في الشعر العربي . ثم ندرسه عند شعراء القرن الثالث ، وبذلك ينتهي بنا البحث إلى نهاية القرن الثالث من الهجرة .

خصائص شعر الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين

وقف شعراء الجاهلية على الأطلال ، فوصفوا بقاياها ، ثم وصفوا أحوالهم النفسية حين الوقوف فيها ، وبكوا بعد ذلك ، واستشعروا الحزن والكآبة . وقد عرفنا هذا كله فيما مضى من كلامنا . وكان هؤلاء الشعراء يكتبون في شعر الوقوف على الأطلال بذكر الظواهر الخارجية للديار في سرعة وإيجاز ، ولا يطيلون في وصفها ، ولا يُمتنون بذكر أجزائها وعناصرها في تفصيل . فالشاعر الجاهلي "عندما يصف رسوم الدار مثلاً ، ويشيئها بالثوب البالي ، لا يصف هذا الثوب وصفاً طويلاً ، ولا يقف لبيان ألوانه وأشكاله وخطوطه ، وإنما يمر سريعاً ، ويعرض علينا الصورة كلها في بيت واحد من الشعر ، أو في شطر واحد من البيت في بعض الأحيان . وقد رأينا الأمثلة على ذلك فيما مضى . وهذه هي الصفة الغالبة الأولى لشعر الوقوف على الأطلال عند شعراء الجاهلية ، وهي صفة الإيجاز والاهتمام بالصورة الكلية والخطوط العامة دون الاهتمام بالأجزاء ودقائق الأشياء .

وإلى جانب ذلك كان شعراء الجاهلية في هذا الشعر يُوزعون اهتمامهم على المعاني جميعاً توزيعاً يكاد يكون متساوياً ويُمتنون بها عنايةً واحدة . ولم يكونوا يُؤلّون أحد هذه المعاني عنايةً خاصةً دون غيره . ويمكننا مع ذلك أن نقول بشيء من التجاوز : إنهم كانوا يسنون بوصف بقايا الديار أكثر من عنابهم بالمعاني الأخرى . والشعر الجاهلي "كله تغلب عليه نزعة وصف ظواهر الأشياء ، بمعنى أن شعراء الجاهلية يهتمون بما تُؤدبه إليهم

حواستهم من النظر والسمع خاصة . وذلك لأن معظمهم كانوا بُداه وتنين
لا يُطيلون التفكير فيما وراء الأشياء الظاهرة .

أما النزعة التأملية ووصفُ الشاعر والأحاسيس الدقيقة اللبينة في
أعمان النفس فكان ضعيفاً في الشعر الجاهلي بالقياس إلى النزعة الأولى فيه .
والحال في شعر الوقوف على الأطلال كالحال في الشعر الجاهلي بمجموعه
سواء . وزيد من قولنا هذا أن شعراء الجاهلية لم يكونوا مهتمين كثيراً
بأحوالهم النفسية في شعر الوقوف على الأطلال بقدر اهتمامهم بوصف بقايا
النازل والديار . وهذا على الرغم من أن الموقف موقفٌ ذكري وحزين .

ونكتفي بهذا ، ولا نتوقف طويلاً عند شعراء الجاهلية في بحثنا في تطور
شعر الوقوف على الأطلال ، لأن هؤلاء الشعراء هم الذين بدؤوا هذا
الشعر كما قلنا ، وابتكروا معانيه ، وأرسوا قواعده واستعمروا عليها
دون تغيير كبير طوال العصر الجاهلي . ولم يحدث في حياة العرب إبان
هذا العصر حوادث اجتماعية أو تاريخية كبرى غيرت أنماط حياتهم . فبقيت
لذلك قواعد الشعر ومعانيه وطرائقه ثابتة على وتيرة واحدة دون تغيير .
وكذلك الحال بالقياس إلى شعر الوقوف على الأطلال ، وهو معنى من
معاني الشعر الجاهلي .

وكذلك لا نتوقف عند الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية .
وأدركوا الإسلام ، لأن شعرهم بمجموعه ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال ،
قد سار على سنن الشعر الجاهلي ، ولم يختلف عنه في شيء يُذكر هنا .
فلذلك نعتبر شعر الوقوف على الأطلال عند الشعراء المخضرمين امتداداً
واستمراراً لهذا الشعر عند شعراء العصر الجاهلي . وللتحقق من هذه
الفكرة تكفينا نظرة عَجَلِي في ديوان كعب بن زهير أو في ديوان الحطيئة
أو في ديوان حسبان بن ثابت أو في ديوان ابن مقبل .

تطور شعر الوقوف على الأطلال في العصر الأموي

تطورت بمض' أغراض الشعر في العصر الأموي بسبب الحياة الجديدة التي انتقل إليها العرب ، فنشأت فيها مذاهبٌ جديدة ، ولا سيما في شعر النزل . وقد ظهر في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة مذهبان جديدان في النزل ، هما النزل المُنذري والنزل الحضري . ولا تُهمنا هنا الظواهر الجديدة والماني المستحدثة في هذين المذهبين من النزل ، أو في الشعر العربي عامةً في العصر الأموي ، وإنما يُهمنا تطور شعر الوقوف على الأطلال في شعر شعرائه من النزلين وغيرهم . ولذلك سندرس هذا الموضوع عند شعراء النزل المنذريّ أولاً ، ثم ندورسه عند شعراء النزل الحضريّ ، ولا سيما عمر بن أبي ربيعة ، ثم عند سائر شعراء العصر الأموي .

١ - شعراء النزل المنذري :

وم هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في بوادي جزيرة العرب إبّان العصر الأموي ، واختصوا بالنزل وحده من بين أغراض الشعر المعروفة حينذاك . وكان هؤلاء الشعراء كلهم عشاقاً هائمين ، حرموا الوصال ومباهجته ، فطاروا في الهوى وضاعوا ، فداروا حثرتهم وضياعهم ، ودأبوا جراحات قلوبهم في الشعر . وهكذا استنفدوا قرائحهم في النزل ، وبكوا فيه

عذابهم وألمهم ، وشكوا حرمانهم في حزن ولهفة واستتراق ، حتى
 جعلوا النزل معرضاً خاصاً لما في قلوبهم من آلام وآمال .
 وكان هؤلاء التزولون البداة يأنسون بالنازل والديار ، ويألفونها
 ويحبونها حباً جماً ، لأنهم عشاق محبون ، ولأن الديار ديار أحبهم الذين
 غنّوا بها قديماً . وكانت نفوسهم تملق بكل شيء بذكورم بأحبهم ، ويثير
 شجون نفوسهم . والديار تذكر بالأحبة ، وتثير الشوق والمصيبة ، وتهيج
 الذكريات أكثر من أي شيء آخر له علاقة بالرأه المحبوبة . قال كثير
 عزة في ذلك (١) :

هي الدار وحشاً غير أن قد يحلها ويمتنى بها شخص علي كريم
 فما رسوم الدار لو كنت عالماً ولا بالتلاع المعنويات أهم
 فنحن نرى أن الديار عند كثير سبيل لتذكر عزة محبوتها ، وتذكر
 هواه وأيامه الماضية في هذه الديار . ولعل حرقه الحب والهوى وحرمان
 مباحج الوصال ، وما يعقب ذلك من الكآبة العميقة والحزن الدفين قد ربط بين
 نفوس هؤلاء الشعراء الرقيقة الحزينة ، وبين آثار الديار الساكنة الحزينة ،
 وقد أخذ الغناء يدب فيها شيئاً فشيئاً . فنشأ عن ذلك في نفوسهم عطف
 شديد ، ويميل إلى النازل والديار .

وقد ألقى هذا العطف على شعر هؤلاء الشعراء في شعر الوقوف على
 الأطلال ظللاً كثيفة من اللفظة والحنين . وجعلهم ينادون الديار ويحيونها ،
 ويكثرون من ناداتها وتميتها ، في إقبال وهيام ، ويدعون لها بالشقيا
 والبقاء على الأيام دماء حاراً ، ويكون عندها بد ذلك بكاء مرأطويلاً ،
 ويفعلون انفعالاً شديداً ، حتى يجيل إليهم أن الديار تهتف بهم ، وتنطق

(١) دبران كبر ١٨٦/١ ،

— ٨٠ —

لمرقتهم . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

وقفنا ، وسلّمنا ، فكادت بمشرفٍ
لميرٍ فان صوتي دمنه الدار تهتفُ
وقال مجنون ليلى :

وهللت للشوّاد حين رأيته وكبّر للرحمن حين رأيته
وكان بكاء الشعراء الغزليين في المنازل والديار يخفف عنهم حرقة الهوى ،
ويُطفئ غلّة الحرمان ، ويضع عن نفوسهم عذاب الشوق والصّبابه .
قال ذو الرمة في ذلك (٢) :

خيليني ، عوجاً من صدور الرواحلِ بجمهور حُرّوي ، فابكيا في المنازلِ
لمل انحدارِ الدمع يُمقّب راحةً من الوجد ، أو يشفي نجيّ البلايلِ
وهذا المطف والميل الشديد إلى المنازل والديار قد دفع هؤلاء الشعراء
إلى الاهتمام بها اهتماماً كبيراً . فقالوا فيها لذلك شعراً كثيراً ، ولا سيما ذو الرمة
الذي فتن بالوقوف على بقايا الديار ، وأفرط في البكاء عليها .
وكما أن شعر النزل قد تطور عند الشعراء الغزليين ، وتغيرت طريقتهم ومفاهيمه
عندهم عما كانت عليه في الشعر الجاهلي ، فكذلك تطور شعر الوقوف على
الأطلال عندهم ، وخطا الخطوة الكبيرة الأولى نحو التخيير والبمد عن
الطابع الجاهلي .

والأمر المهم في هذا التطور كان في اهتمام شعراء النزل المنزري بالحالة النفسية
في شعر الوقوف على الأطلال كما في غزلهم كله ، وارتقاء هذا المعنى إلى
المرتبة الأولى من بين المعاني الأخرى واستثماره بنيتهم . هذا من جهة .

(١) ديوان ذي الرمة ٣٧٣ .

(٢) ديوان ذي الرمة ٤٩١ - ٤٩٢ .

ومن جهة أخرى قلّ اهتمام هؤلاء الشعراء بوصف الديار وبقاياها وتصوير أشكالها وألوانها . وبذلك أصبح هذا الشعر عندهم وجداً عاطفياً ، ونجوى نفسيةً ، وكاد يخلو تماماً من وصف الظواهر والأشياء المادية المرمية في العالم الخارجي . وهذه الصفة الوجدانية هي الصفة الغالبة على شعر شعراء الغزل المُنثري بأجمه .

وكذلك قلّ اهتمام هؤلاء الشعراء بموامل تخريب المنازل والديار من حوادث الطبيعة ولم يمدوا يذكرون الحيوان والوحوش التي تألف الديار بمد رحيل ساكنها . إلا الحَمَامَ ، فقد ظلوا يذكرونه ويأثرون به . وذلك لرخامة صوته في سحبه ، وإثارته الحنين في النفوس برقة غنائه . فهو من هذا الوجه يتفق وما في أنفس هؤلاء الشعراء من وجد وحنين وصباية فيما زى . قال ذو الرمة في ذلك (١) :

ولو لم يشقني الطاعنون لشافني حمام تغنّي في الديار وقوع
تجاوبن فاستبكين من كان ذا هوى نوائح ما تجري لهن دموع

ونحن نجد تشابهاً كبيراً بين اهتمام الغزلين البداة بالحالة النفسية ووصفها في شعر الوقوف على الأطلال ، وبين اهتمامهم بها ووصفها في شعر الغزل أيضاً ، دون الاهتمام بوصف المرأة المحبوبة وتصوير الجمال الظاهر في أعضاء جسمها .

والسبب في اهتمام شعراء الغزل بأحوالهم النفسية في شعر الغزل وشعر الوقوف على الأطلال ممّا ، على ما يبدو لنا ، هو أن هؤلاء الشعراء ما كانوا يقصدون إلى وصف الظواهر الخارجية ، واللذات المادية ، وإنما كانوا يقصدون دائماً إلى وصف المواطن والأحاسيس النفسية التي تمذب صاحبها

(١) ديوان ذي الرمة ٣٥٢ .

وتعنيّه وتثقيبه دون أن تتيح له لذةً ماديةً ما . وكانت اللذة الوحيدة التي يجدها هؤلاء الشعراء ويستحبونها هي لذة الألم والمذاب في حبهم ، ولذة الشوق والحنين واللهفة إلى أحبائهم . كان ألمهم في الحب هو غايتهم في اللذة ، وكان وصف هذا الألم هو غايتهم في النزول وشعر الوقوف على الأطلال مما .

ويمكن لنا أن نقول بعد استقراء كثير من شعر الوقوف على الأطلال عند النزولين البدائيين بأن هذا الشعر عندهم كان وسيلةً إلى ذكر حالاتهم النفسية ووصفها . كما كان النزول ذاته عندهم وسيلةً إلى الشكوى والحنين ، ووصف عذاب نفوسهم وحرقة قلوبهم في الهوى . كما يمكن لنا أن نزعّم بعد هذا الاستقراء أن القسم الأعظم من شعر الوقوف على الأطلال عندهم كان في ذكر الحالة النفسية ، ووصف بدئها ، وتطورها في نفوسهم . وقد اعتادوا أن يبدؤوا شعرهم بذكر الحالة النفسية . ثم كانوا ينتهون منه دون الإشارة إلى معنى آخر فيه . فاذا بدا لهم وأشاروا إلى معانٍ أخرى فإن ذلك يأتي ملفوفاً في غلالة رقيقة أو كثيفة من ظلال الحالة النفسية . ونسوق لذلك كلاً مماثلاً قول ذي الرمة (١) :

أمن دمنة بين الفيلات وشارع	تصايبت حتى ظلت العين تدمع
أجل ، عبرة كادت إذا ما وزعتها	بجلي أبت منها عواصٍ تسرع
تصايبت واهتاجت بها منك حاجة	ولوع أبت أقرانها ما تقطع
إذا حان منها دون ميّ تمريض	لنا حنّ قلب بالصباية موزع
ولا يرجع الوجد الزمان الذي مضى	ولا للفق من دمنة الدار مجزع
عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأعو الخط ، ثم أعيده	بكفّي والنربان في الدار وقع
كان سناناً فارسياً أصابني	على كيدي ، بل لوعة العين أوجع

هذا شعر في الوقوف على الأطلال كما نرى . ولكنه في الحقيقة أقرب إلى شعر النزول المهود منه إلى شعر الوقوف على الأطلال الذي عرفناه . فليس فيه من معاني هذا الشعر إلا وصف حالة ذي الرمة النفسية في بكائه وحيرته في ديار مية . أين وصف بقايا الدار في هذه الأبيات ، بل أين المعاني الأخرى التي عرفناها في شعر الوقوف على الأطلال ؟ ولا أين ، فالشاعر مشغول بذكرياته وأشواقه وآلامه عن بقايا الدار ، كأنها قد تجيمت في وجدانه ، وصارت قطعة أو قطرة من حنينه وأشواقه .

على أننا لا نزعم أن شعر ذي الرمة في الأطلال يجري كله مجرى هذا المثال ، كما أننا لا نزعم أن شعر النزولين البداة في الأطلال يجري كله مجرى هذا المثال أيضاً . ولكننا نزعم أن النزعة المادية قد تضاعفت في شعر الأطلال عندهم ، وأن النزعة النفسية قد عظمت فيه ، فامتزج هذا الشعر عندهم بخصائص قلوبهم ، وحسرات نفوسهم ، ودموع عيونهم امتزاجاً محزناً ، فيه جمال وإمتاع ، وفيه سكينه . وكل ذلك يثير في النفس حزناً واكتئاباً . ولكن هذا الحزن سائح يهز القلب ولا يدميه ، وهذا الاكتئاب لطيف يمس النفوس مساً خفيفاً ، ولا يبعث فيها اليأس والقنوط .

والنتيجة أن شعر الوقوف على الأطلال قد فقد كثيراً من عناصره ومقوماته في شعر شعراء النزول المندري ، فأشبه لذلك شعر النزول نفسه ، وكاد يمتزج به امتزاجاً في طريقته ومعانيه معاً .

٢ - شعراء النزل الحضري : عمر بن أبي ربيعة

ندرس هنا شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء النزل الحضري ،
ونبحث في تطوره عندهم ، وهؤلاء الشعراء هم شعراء النزل الذين نشؤوا
في حواضر الحجاز في العصر الأموي .

واختصاراً للدرس والبحث ندرس هذا الموضوع عند شاعر واحد من
هؤلاء الشعراء ، وهو زعيمهم وكبيرهم عمر بن أبي ربيعة .

وقد عاش عمر في مكة عيشة راضية ناعمة مترفة ، واتخذ قول
الشعر لعباً يتسلى به ، ويلهو في حياته السعيدة الخالية من هموم الدنيا وأثقالها
التي تهبط قلوب الناس . فكان شعره كله لذلك غزلاً ناعماً جيداً فترا ،
يفيض بهجة الحياة وأفراحها .

وقد أكثر عمر من شعر الوقوف على الأطلال في غزله ، كما أكثر
منه شعراء النزل المدري سواء . وأشبههم عمر كذلك في وصف حالته
النفسية ومشاعره الخاصة في هذا الشعر ، والدوران حول هذا المعنى خاصة ،
والإقلال من ذكر المعاني الأخرى التي عرفناها في شعر الوقوف على الأطلال .
واتخذ من ذكر المنازل والديار وسيلة لوصف حبه ومحباته ، وسياقة
أخباره وصور آماله التي تتردد في مخيلته الضنية . وكان بذلك متفقاً وشعراء
النزل المدري في طريقة شعر الوقوف على الأطلال ومعانيه .

ولكن عمر بن أبي ربيعة قد اختلف مع ذلك عن شعراء النزل
 المذري بطبيعة هذا الشعر ، كما اختلف عنهم بطبيعة شعره في النزل . فقد
 خرج هذا الشاعر بشعر الوقوف على الأطلال من جو الحزن والبكاء إلى
 جو الفرح والابتهاج . فلا نجد في شعره الحين والذكرى الأليمة ،
 ولا نسمع فيه أنات المحرومين وبكاء المحزونين ، إنما نحس فيه بالبهجة
 والطرب ، ونسمع فيه ضحكات السعادة ونهات الفرح . وهذا شأن عمر
 ابن أبي ربيعة في شعره جميعاً . وهذه أبيات له في الوقوف على الأطلال (١) :

ألم تربع على الطللِ ومنى الحبي كالليلِ
 تعني رسمه الأرواحُ من صبأ ومن شملِ
 وأنداء تباكره وجونٌ واكف السبلِ
 لهندٍ ، إن هندا جثها قد كان من شغلي

وهذا شعر خفيف راقص ، غني بالموسيقى والنغم لطفة ألفاظه ، وسهولة
 تراكيبه ، وسرعة وزنه . والحقيقة أن عمر يعني في شعره في الوقوف
 على الأطلال ، ويفرح للحياة فيه . وهذا بالرغم من ذكره البكاء والدموع
 والشوق والفراق في أكثر الأحيان . وبكاؤه ودموعه في هذا الشعر
 تشيع فيها البهجة والرح ، ولا يلفها حنين الحيارى وحرقة القلوب
 وآلام الماشقين التيسين ، إذ لم يكن قلبه جريماً ، ولم تكن نفسه حزينة ،
 ولم تكن الحياة عنده إلا لهواً ولباً .

ولكن طريقة عمر هذه في شعر الوقوف على الأطلال ، وهي طريقة
 الفرح والبكاء البهيج ، لم تستمر بعده ، ولم يسلكها شاعر غيره .
 فانقطعت لذلك من بعده .

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ٤٠١ - ٤٠٤ .

٣ — سائر شعراء العصر الأموي غير شعراء النزله :

إننا حين نبحث في أمر شعر الوقوف على الأطلال عند شعراء العصر الأموي من غير النزلهين ، ولا سيما عند الشعراء الثلاثة الكبار ، نجد أمراً جديداً هو أن هؤلاء الشعراء قد أهملوا شأن المنازل والديار ، بل كادوا يتخطون عن ذكرها والوقوف عليها في افتتاح قصائدهم ، وانصرفوا عنها أو كادوا ينصرفون إلى النزله . فتملقوا به وشرعوا يبدؤون قصائدهم في أغراض الشعر المختلفة بالنزله الصرفِ وحده . دون ذكر المنازل والديار والوقوف عليها ، واتخاذها وسيلةً إلى النزله كما كان يفعل الجاهليون . وبذلك خرجوا على قواعد الطريقة القديمة في افتتاح القصائد . وتمثل هذه الطريقة كما نعلم في افتتاح القصيدة بذكر الديار والوقوف عليها ، ثم الانتقال من ذلك إلى النزله ، ثم الخلوص بعد ذلك إلى الغرض الأساسي في القصيدة . وكذلك قد تخلت شعراء العصر الأموي عن النزله ذاته في بعض قصائدهم الكبرى ، ومجموعاً على أغراضهم فيها مباشرة ، ولا سيما في الفخر والمجاء . وكأن النزله كان يضاف من ثورة نفوسهم الغاضبة ، ويمجد جمرة غلوائها وكبرياتها ، فكانوا يضربون عنه أحياناً ، كما كان يفعل الفرزدق مثلاً . وقد كان الجاهليون يُعَدُّون عن شعر الوقوف على الأطلال أو النزله نفسه في بعض قصائدهم . ولكن ذلك كان يحدث في القصائد القصيرة الممدودة الأبيات ، ولم يكدهم في القصائد الكبرى كالمقطعات مثلاً . وأكثر الملاحظات بدأها أصحابها بشعر الوقوف على الأطلال .

ونستقي جريراً من شعراء العصر الأموي ، فقد كان يُكثِر من ذكر
النازل والديار والوقوف عليها في أول قصائده .
وأشهر شعراء هذا العصر هم الشعراء الثلاثة الكبار ، الأخطل والفرزدق
وجرير . وسنرى أمرَ شعر الوقوف على الأطلال عند هؤلاء الثلاثة الكبار ،
ونرى مدى التطور الذي طرأ عليه . وجريرٌ أكثرهم شعراً في هذا المعنى
كما ذكرنا ..

* * *

أما الأخطل فشعره في الوقوف على الأطلال قليل بالقياس إلى وقرة
شعره وسعة ديوانه . وهو مشغول في شعره عامةً بالنزل والجر عن
النازل والديار . يبدو لنا في هذا الشعر رجلاً سكيناً مفرماً بالجر ، يهبها
حباً حباً ، ويذكرها كثيراً ، ويصفها ويصف زقاقها وشاربها وصفَ محب
لها ، ممجّب بها ، خبير بشؤونها . والصفة الغالبة على شعره في الوقوف على
الأطلال ، على قلة هذا الشعر ، هي اهتمامه بالسحاب والمطر الذي يُعني
الديار . وقد وصفها وصفاً مطوّلاً ، وأتانا خلال ذلك بصورٍ جميلة شائعة
للمواصف وثورات الطبيعة ، كما قلنا آنفاً حين دراستنا لعوامل تخريب الديار .
وأما الفرزدقُ فشعره في الوقوف على الأطلال قليل جداً بالقياس إلى غزارة
شعره وسعة ديوانه . وهو مشغول في شعره عن النازل والديار مثل صاحبه
الأخطل . ولكن شغلته لم يكن بالجر ، وإنما كان بالفخر . وهجاه الفرزدق
خاصةً يكاد يكون كلُّه فخراً واستملاء . وليس لشعره في الوقوف على
الأطلال ميزة خاصة به .

وكلا الشاعرين ، الأخطل والفرزدق ، يحدّوان حدوّاء شعراء الجاهلية
في هذا الشعر . فيصفان على الديار ، ويصفان آثارها وبقاياها ، ويذكران
اندثارها ، ويصفان الوحوش التي تألفها بمد رحيل أهلها ، كما كان يفعل

الجاهليون سواء . وهذا دون اهتمام كبير بالحالة النفسية . هل أن الجاهليين كانوا أكثر أصالة ، وأصدق شعوراً .

* * *

أما جرير فقد كان الشاعرَ الأوحَدَ الذي تعلقَ بالنازل والديار من بين شعراءِ العصر الأموي . وقد أشبه شعراءَ عصره في الإكثار من النزول وبدء قصائده الكبرى به وبالشكوى على طريقة شعراءِ النزول المُنذريِّ البداة في النزول والشكوى ، وبتذكر عهد الشباب وبكاء أيامه المولوية والنمي على المشيب والإزراء به ، على طريقته الخاصة . ولكنه ، إلى ذلك ، ظلَّ متملقاً بالنازل والديار ، وقال في الوقوف بها شعراً كثيراً ، حتى فاق في ذلك كلَّ من أتى قبله ومن أتى بعده من الشعراء ، سوى أبي 'عبادة' البحتري في العصر العباسي .

وجرير ، على إكثاره من شعر الوقوف على الأطلال ، لا يطيل هذا الشعرَ في القصيدة الواحدة ، بل سرعان ما يتركه إلى النزول أو غيره من الأغراض . وهو يهمل هذا الشعرَ هلهلةً جميلةً ، ويبعدُ به عن الطريقة الجاهلية ، ويسير جنبَ جنبَ مع شعراءِ النزول المُنذريِّ في وصف مشاعره ، والاهتمام بالحالات النفسية حين الوقوف على الأطلال . وهو مثلهم يحبُّ النازل والديار جاً جاً . فما ينفك لذلك يُحْيِيها ويناديا ويناجيا ، ويدعو لها بالسقيا والبُقيا في كل قصيدة من قصائده . وتسري في شعر جرير في الوقوف على الأطلال رقةٌ وعدوبةٌ ، نحسُّها أيضاً في غزله ومراثيه وشعره في بكاء أيام الشباب جيماً .

على أننا نجد جريراً يذهب في شعر الوقوف على الأطلال مذهباً جديداً لم يأخذ به غيره ممن سبقوه . وذلك زعمته إلى تقديم النزول على هذا الشعر

في بعض الأحيان . وقد نرى آثاراً من هذا المذهب عند شعراء الجاهلية
وشعراء القُرَظ ، ولكننا لا نرى ذلك عندهم واضحاً بيّناً في صورة نزعة
ظاهرة ، تتكرر مرةً بعد مرة في شعر شاعر واحد بينه . وقد ذهب
جرير هذا المذهب في قصيدته الشهيرة التي بكى فيها زوجته أمّ حزره خالته ،
واستهلها بهذا البيت المشهور :

لولا الحياءُ لعادني استعمارُ ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يزارُ^(١)
فهو ، بعد بكائه أمّ حزره بسكاءٍ طويلاً جميلاً على هذه الوتيرة ، يمود إلى
دارها بالنميرة ، فيذكرها ويبكيها ويصف ربّما وآثارها في قوله :

يا نظرةً لكَ يومَ هاجت عبرةً من أمّ حزره بالنميرة دارُ^(٢)
تحبي الروامسُ ربّما ، فتُجِدُّه بعد الليلِ ، وتُتمِثُّه الأمطارُ
وكان منزلةً لها بجلاجلِ وحيُّ الزبورِ تُجِدُّه الأجارُ

وقد سار جرير على هذه الطريقة في قصائد كثيرة من شعره . منها
القصيدة التي مطلعها :

قد قرَّبَ الحبيُّ إذ هاجوا لإصمادِ بُزلاً مُخَيَّسةً أرامَ أقيادِ^(٣)
ومنها القصيدة التي مطلعها :

بان الخليطُ برامتينِ فودَّعوا أوَ كلُّنا رفعوا لينِ تَجِزُّ^(٤)
ومنها القصيدة التي مطلعها :

ودَّعَ أمامةً ، حان منك رحيلُ إن الوداعَ إلى الحبيبِ قليلُ^(٥)

(١) ديوان جرير ١٩٩ .

(٢) ديوان جرير ٢٠١ .

(٣) ديوان جرير ١٥٢ .

(٤) ديوان جرير ٣٤٠ .

(٥) ديوان جرير ٤٧٢ .

فهذه القصائد جميعاً وغيرها يدوؤها جرير بالنزل ، ثم ينتقل منه إلى شعر الوقوف على الأطلال ، ويمزجه بالنزل مزجاً . وهذا مذهب جديد لجرير ابتدعه ، وسار عليه في كثير من قصائده كما قلنا .

وقد يقنّ جرير في مذهبه الجديد هذا ، فيراوح بين النزل وشعر الوقوف على الأطلال حالاً بصد حال في القصيدة الواحدة عينها . فقصيدته الفائية التي يمدح بها يزيد بن عبد الملك يدوؤها بالرحيل ، والرحيل من معاني النزل ، فيقول : (١)

انظر خليبي بأعلى ثمداء ضحىً والعيس جائلةً أغراضها خنفٌ
أستقبل الحى بطن السر ، أم عسفوا فالقلب فيهم رهين أينما العرفوا

.

ثم يترك الظاعنين وشأنهم ، وكأنهم قد آمنوا في السير ، فامتدّ بهم المدى ، وغابوا عن عينيه ، ويعودُ إلى الديار ، وكأنه يسلي بها همته ، ويمزّي قلبه عن الظاعنين ، فيقول (٢) :

ياحبذا الخرجُ بين الدام فالأدمى فالرمث من بركة الروحان فالعرفُ
ألم على الربع بالسترابع تغيّره ضرب الأهاضيب والنساجة المصف
كأنه بعد تخننِ الرياح به رَقاً تَبَيَّنْ فيه اللامُ والألف

ثم يبدو له ، فيعرض عن الديار ليأخذَ بالنزل . ولكنه لا يلبث حتى يراجعته الحنين إلى المنازل ، فيعود إلى ذكرها مرة أخرى ملوماً حازراً يالسا ، ويقول (٣) :

-
- (١) ديوان جرير ٣٨٥ .
 - (٢) ديوان جرير ٣٨٦ .
 - (٣) ديوان جرير ٣٨٧ .

قال المواصل : هل تنهك تجربة أمأرى الشيب والأخدان قد دلفوا؟
 أما تليم على ربع بأسنمة إلا لمينك جار عربه يكف؟
 يا أيها الربع ، قد طالت صابتنا حتى مللنا ، وأسى الناس قد عرفوا
 ولكن جريراً لا يفتن هذا الافتنان ، ولا يمدد إلى هذه المراوحة بين
 شعر النزول وبين شعر الوقوف على الأطلال في قصيدة أخرى غير
 هذه القصيدة .

والنتيجة أن جريراً قد حاول أن يمزج شعر الوقوف على الأطلال بالنزل .
 وهذا مذهب جديد لجرير ابتدعه لنفسه ، وسار عليه في كثير من قصائده . ويحدث
 مذهب جرير هذا خطوة جديدة في تطور شعر الوقوف على الأطلال .
 وكان شعراء النزول قد خطوا الخطوة الأولى في هذا السيل حين اهتموا
 بمشاعرهم وأحوالهم النفسية خاصة ، وغلبوها على المعاني الأخرى في هذا
 الشعر . وقد جاراهم جرير في ذلك ، ثم جاء بمذهبه الجديد في محاولة مزج
 شعر الوقوف على الأطلال بشعر النزول كما قلنا .

تطور شعر الوقوف على الأطلال في العصر العباسي

بدأت حياة العرب تتغير شيئاً فشيئاً منذ أوائل القرن الثاني للهجرة في الأمصار الإسلامية الجديدة التي أوطنوها واستقروا فيها . حتى إذا انتصف هذا القرن ، واستتب الأمر لبني العباس في بغداد ، أخذت آثار هذا التغيير تظهر في طريقة تفكير الناس ، وفي إنتاجهم في الأدب والشعر . وقد تطورت تبعاً لذلك كل أنماط الأدب وأغراض الشعر للمروفة . وزيد ها هنا أن نعرف ما حل بشعر الوقوف على الأطلال في خلال هذا الانقلاب الفكري . وسندرس تطور هذا الشعر عند شعراء القرن الثاني أولاً ، ولا سيما في شعر أبي نواس منهم . ثم ندرسه عند شعراء القرن الثالث ، ولا سيما في شعر أبي تمام والبحتري منهم .

١ — شعراء القرن الثاني : أبو نواس

كان شعراء هذا القرن أصحاب تجديد و ثورة جريئة على القديم . فقد حاولوا ابتداع مذهب في الشعر جديد يتفق وواقع الحياة المادية والمنوية التي كانوا يحيونها في بغداد في النصف الثاني من هذا القرن . وزعيم هذا المذهب وخير من يمثل آراء أصحابه وطريقتهم وخصائص أشعارهم هو أبو نواس بلا ريب . ولذلك سنقتصر على دراسة تطور شعر الوقوف على الأطلال عنده

وحده دون أصحابه ، لأنه خير من يمثلهم كما قلنا ، ولأن أصحابه هؤلاء يقولوا شعراً له شأن في المنازل والديار .

* * *

لأبي نواس شأن عجيب في شعر الوقوف على الأطلال . فهذا الشعر عنده ينقسم إلى قسمين كبيرين ، يباين أحدهما الآخر كل التباين . قسم يقف فيه على المنازل والديار ، ويسكها على طريقة الشعراء القدامى . وقسم آخر ينهج فيه نهجاً جديداً ، ينمي فيه على الديار وأطلالها ، وعلى من يقول فيها شعراً . ويدعو إلى تركها وإهمالها . قال ابن رشيق في كتاب العمدة وهو يشير إلى ذلك : « وزعموا أن أول من فتح هذا الباب ، وفق هذا المعنى أبو نواس بقوله :

لا تبك ليلى ، ولا تطرب إلى هندی واشرب على الورود من حمراء كالورود^(١)
وقد استقرنا شعر أبي نواس في الوقوف على الأطلال ، وصنفناه حسب تسميه المذكورين ، فانكشفت لنا الحقيقة التالية : يسلك أبو نواس الطريقة الأولى في افتتاح أماديجه وأهاجيه الكبرى ، أي في أغراض الشعر العامة القديمة . أما الطريقة الثانية فيسلكها في تخرياته وما إليها من قصائده التي يقولها طاباً في لهوه . فهو إذاً رجل ذو ذكاء ودهاء ، يراعي الذوق العام السائد في عصره حين يقول الشعر في الأغراض التقليدية لينفق شعره وينال إعجاب الناس . حتى إذا خلا إلى شيطانه وكأسه أطلق نفسه على سجيتها ، وسلك الطريقة الثانية .

(١) السبعة ٢٠٣/١ ، وديوان أبي نواس ٢٧ .

— ٩٤ —

وليس في القسم الأول من شعر أبي نواس في الوقوف على الأطلال كبير غناء ، فهو يحنو فيه حنو الشعراء الكبار في العصر الأموي ، ويردد معانيهم ، ويكرر تفهيمهم دون أن يبلغ شأوهم فيها .

ولعل أبا نواس كان مضطراً إلى قول الشعر في هذا القسم اضطراراً لا يجيد له دفناً ، ولا يرى منه مهرباً . وهو يصرح بذلك ، ويقول (١) :

أعيرَ شَرَكَ الأطلالِ وَالدِّمْنَ القفرا فقد طال ما أزرى به نَعْتِكَ الحِجرا
دعاني إلى وصف الطالوت مُسَلِّطاً تضيق ذراعي أن أجوز له أمرا
فسمما أمير المؤمنين وطِئاعة وإن كنت قد جشمتي مركباً ومرا
لقد سجنه الخليفة على استتاره بالخر ، وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره .
فجاءه بأن وصفه الأطلال واقفراً إنما هو من خشية الإمام ، وإلا فهو عنده فراغ وجهل (٢) .

فهل نفهم من قول أبي نواس هذا أنه أراد الانطلاق من ربة القديم فرداً عن ذلك ردياً ؟ يبدو لنا أن أبا نواس كان مضطراً إلى أن يسير في طريق القدماء ، وكان كلما زين له شيطانه الزينغ عن هذه الطريق والاتجاه في الطريق الأخرى ردياً عن ذلك ردياً عتيفاً ، رده الخليفة أو أمير المؤمنين كما يقول .

* * *

وأما في القسم الثاني فأبو نواس يظهر لنا رجلاً مشغوقاً بالخر ، مزوراً عن الديار والأطلال ، يذمها ليخلص من ذمها إلى مدح الخرو وصفها وصف مفرغ بها غراماً شديداً . يقول أبو نواس (٣) :

-
- (١) ديوان أبي نواس ٢١ .
 - (٢) وانظر المدة ٢٠٤/١ .
 - (٣) ديوان أبي نواس ١٤٨ .

است' لدارٍ عفت' بوصافٍ ولا على ربها بوقافٍ
 ولا أسلي الموموم في غسق الليل بجادٍ بالليل عسافٍ
 لكن بوجه الحبيب أشرها بين ندامى وبين آلاف
 من قهوة كالمقيق صافية عادية العمر ذات أسلاف

والتقاعدة العامة عند أبي نواس ، في هذا القسم ، هي أن ينسى على الذين يقفون
 على الديار والأطلال ، ويكون فيها ، ويسخر منهم سخريه مرة لاذعة ،
 يتم فيها ذوقهم وعقولهم . يقول (١) :

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسأل عن خماره البسائل
 يبكي على طلل الماضين من أسدٍ لا دره درك ، قل لي : من بنو أسدٍ ؟

.....
 كم بين ناعتٍ خمرٍ في دساكرها وبين باكٍ على نؤيٍ ومُنْتَضِدٍ
 دَعَّ ذاعدمتك وأشرها ممتقةً صفراء تفرق بين الروح والجسد

وإذا تساءلنا عن السبب الذي يدفع أبانواس إلى موقفه هذا من الديار
 والأطلال ومن الباكين عليها ، وجدنا هذا السبب عند أبي نواس نفسه .
 وهو بيئه لنا في تفصيل ووضوح ينينا عن كل افتراض ، ويريحنا من
 كل بحث وعناء . يقول (٢) .

مالي بدار خلت من أهلها شغلٌ ولا شجاني لها شخصٌ ولا طللٌ
 ولا رسوم ، ولا أبكي لنزلة للأهل عنها وللجيران مُتَقَلِّدٌ
 ولا قطمت على حرفٍ مذكرة في مرقبها إذا استرضتها قتلٌ
 يبداء مقفرةً يوماً فأنستها ولا سرى بي فأحكيه بها جلٌ

(١) ديوان أبي نواس ٤٦ - ٤٧ .

(٢) ديوان أبي نواس ٦٩٨ .

لا الحزنُ مني برأي العين أعرفه وليس يرفني سهلٌ ولا جبلٌ
لا أنفت الروضَ إلا ما رأيت به قصراً منيفاً عليه النخل مشتملٌ
هذا هو السبب في موقف أبي نواس من الديار والأطلال ومن الباكين
عليها ، يمرضة علينا عرضاً مسهباً واضحاً : إنه يحيا في بندااد حياة تختلف
كل الاختلاف عن حياة الأعراب في الصحراء .
وإذا كان الأمر كذلك فمن حق أبي نواس إذاً أن يبعد عن حياتهم ،
ويهجّر صورها في شعره إلى صور أخرى يراها بينيه في البيئة التي يحيا فيها ،
ويضطرب في مجالاتها ، ولا يريد أن يقول شعراً يصف فيه شيئاً على السماع
كما يقول في بعض شعره ، وهو قوله (١) :

صفة الطلول بلاغة القدمِ فاجعل صفاتك لابنة الكرمِ
لا تتخذَ عنَّ عن التي جُمِلتْ سقمِ الصحيحِ وصحة السقمِ

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكمِ
وإذا وصفت الشيء متبماً لم تخل من غلط ومن وهمِ
وفي الحق أن يصف كل إنسان ما يرى . « وصفة الإنسان ما رأى يكون
لا شك أصوب من صفته ما لم ير . وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه
ما أبصر بما لم يبصر » (٢) .

لقد تطورت شروط الحياة العامة ، وتغيرت أنماطها ومظاهرها ، في المجتمع
العربي الإسلامي على عهد الباسيين ، وضعف شأن النصر العربي والقبائل
العربية المعروفة ، وغلبت العناصر المسلمة الأخرى من غير العرب . وبعثت
العهد بحياة البادية ، ونسبها معظم العرب ، وانقطعوا في الأمصار التي أوطنوها

(١) ديوان أبي نواس ٥٧ - ٥٨ .

(٢) العدد ٧٣٦/٧ .

عن البادية التي نجموا منها ، وكذلك انقطعوا عن أسبابها وأجوائها ، إلا ما كانوا يقرؤون من أخبارها وأشعارها . وبعد هذا « فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً ، لأن الحاضرة لاتنسفها الرياح ، ولا يحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل (١) » . وهذا ما فعله حقاً أبو نواس وأضرابه من المحدثين . لقد ذكروا الديار والأطلال مجازاً لا عياناً . كما ذكروا الإبل ، ووصفوا الفواز والقفار على المادة المعتادة اقتداءً بمسلك الشعراء الأقدمين ، واتباعاً لما ألفته طباع الناس معهم . ولعل أحدهم « لم يركب جملاً قط ، ولا رأى ما وراء الحياة (٢) » .

وزى أن أبانواس وأضرابه كانوا على حق في موقفهم من القديم وابتداع مذهبهم الجديد ، لأن ذلك فائىء من روح الحياة ، مستمد من طبيعة الأشياء ، يؤيده المنطق ، ويفرضه الواقع فرضاً . ولم يعدم مذهبهم الجديد بعض المجيبين من النقاد أيضاً . فقد ذكر ابن رشيق أن قول أبي نواس في أول قصيدة له :

صفة الطول بلاغة القدم فاجمل صفاتك لابنة الكرم
هو أفضل إبتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين عند الحاتمي ، فياروي
عن بعض أشياخه (٣) .

* * *

-
- (١) المئدة ١/١٩٩ .
 - (٢) المئدة ١/١٩٨ .
 - (٣) المئدة ١/٢٠٤ .

وتساءل عن السبب الذي دفع بالخليفة إلى زجر الشاعر عن مذهبه الجديد ، واضطراره إلى سلوك مسالك القدماء . ثم تساءل عن السبب الذي جعل الناس ، في عصر أبي نواس وبعد عصره ، يزورون عنه ، ويفرون من مذهبه الجديد .

وبيننا أبو نواس هنا أيضاً عن كل افتراض ، ويجنبنا كل بحث وعناء ، فيشهد على نفسه في شعره ، ويدلنا على السبب في كل ذلك . ويتجلى لنا هذا السبب في الموقف السليبي الساخر المتيف الذي وقفه أبو نواس من القديم والقدماء . إننا نحس في أعماقنا ، عندما نقرأ شعره ، أنه لم يكن يجدد ، ويدعو للتجديد ، لوجه التجديد ، وإنما يفعل ذلك ازدراء للقديم وكرهاً له . لقد كان مذهبه أو شعره « رفضاً للقديم في كل شيء » ، وكفأً بالجديد في كل شيء » كما يقول الدكتور طه حسين (١) . يقول أبو نواس (٢) :

دع الأطلال تسفيها الجنوبُ وتبكي عهد جدتها الخطوبُ
وخل لراكب الوجناء أرضاً تحت بها النجبية والنجيب
ولا تأخذ من الأعراب لهواً ولا عيشاً ، فميشهم جديب

ومثل هذه الأبيات وكثير من أمثالها تظهر لنا ازدراء أبي نواس للقديم والقدماء . ويريد الدكتور طه حسين أن يصبغ هذا السبب بصبغة سياسية في قوله في أحد أحاديث الأرباء : « على أن هذا المذهب الجديد ، على حسنه واستقامته ، وعلى أن أبا نواس موفق فيه ، لم يسلم من أشياء تمكنتنا من أن نفهم بفض الناس له ، ونعيبهم عليه ، فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب ، وإنما هو مذهب سياسي أيضاً . يذم القديم ، لا لأنه قديم ، بل لأنه قديم ولأنه عربي ، ويمدح الحديث ، لا لأنه حديث ، بل لأنه حديث ولأنه فارسي .

(١) حديث الأرباء ١٢٤/٢ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ١١ .

فهو إذاً مذهب تفضيل الفرس على العرب ، مذهب الشموية المشهور . ومن هنا نفهم سخط كثير من العرب وأنصار العربية على هذا المذهب الجديد (١) .
والحقيقة أننا نلمس آثار الشموية في شعر أبي نواس ولا سيما في خمرياته التي وقفها على ذم القديم والقدماء ، والدعوة إلى مذهبه الجديد ، بأسلوب فيه سخرية مرة وازدراء عنيف للقديم . وقد عرف القدماء ذلك من أبي نواس . فقال ابن رشيقي عنه في العمدة : « وكان شموبي اللسان . فما أدري ما وراء ذلك . وإن في اللسان وكثرة ولوعه بالشيء لشاهداً عدلاً لا ترد شهادته (٢) » .

ولذلك تقل أبو نواس على الناس ، وعلى أكثر العلماء والنقاد ، وتفرم من مذهبه هذا الجديد . والناس ، مها كانت أحوالهم ، لا يرضون أن يسخر بهم أحد . ولو اتبع أبو نواس ، في الدعوة إلى مذهبه الجديد ، طريقة أخرى غير طريقة السخرية بالقديم والزراية عليه ، لكان له ولمذهبه شأن غير الشأن الذي انتهى إليه ، ولرضي عنه الناس وأقبلوا عليه معجبين .
ولقد تخلى أبو نواس مرة عن موقفه السليبي الساخر في شعره ، واتخذ موقفاً إيجابياً حكيماً في خمرية من خمرياته ، فوفق توفيقاً كبيراً ، وأتى بشيء جديد ، يمكن لنا أن نقول فيه : إنه الجديد الحق الذي كان ينبغي لأبي نواس أن يسمى إليه ، وأن يحققه في مذهبه الجديد . قال (٣) :

ودار ندامي عطّلوها وأدلجوا بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسٌ
مساحب من جر الزقاق على الثرى وأضناثٌ ربحان : جني ويابس
حبست بها صحبي ، فجددت عهدهم وإني على أمثال تلك الحابس

(١) حديث الأريباء ١١٣/٢ - ١١٤ .

(٢) العمدة ٢٠٤/١ .

(٣) ديوان أبي نواس ٣٧ .

ولم أدر منهم غير ما شهدت به شرقي ساباط الديار البسابس
 أقمنا بها يوماً ويومين بعده ويوماً له يوم الترحل خامس
 تدار علينا الكأس في عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
 هذه آثار الديار التي وقف عليها أبو نواس هنا : آثار جر الزقاق ،
 وبقايا أضرحة الريحان . إنها أطلال الحانة ! وقد أعجب العلماء والنقاد في
 القرن الثالث بهذه القصيدة . جاء في المثل السائر لابن الأثير بشأن هذه
 الأبيات : « وما انتهى إليّ من أخبار ابن المزرع قال : سمعت الجاحظ يقول :
 لا أعرف شعراً يفضل هذه الأبيات التي لأبي نواس . ولقد أنشدتها أبا شعيب
 القتليل ، فقال : والله يا أبا عثمان ، إن هذا هو الشعر ، ولو ثَقِرَ لَطَنٌ !
 قفلت له : وبجك ، ما تفارق عمل الجرار والحزف . ولمعري ، إن الجاحظ
 عرف فوصف ، وخَيْرَ فشكر . والذي ذكره هو الحق (١) . »

ولا غرابة في ذلك . فقد تخلى أبو نواس عن سخريته من القديم
 وازدراؤه له في هذه القصيدة كما نرى ، وأخفى ميله للفرس وإعجابه بهم ،
 وأخلص لفته ومذهبه ، فوق في ذلك كل التوفيق ، وحاز إعجاب النقاد .
 ولولزم أبو نواس هذه الطريقة ، وثبت عليها في مذهبه ، وطالج بها التجديد
 في شعره ، لنفض القديم نفضاً ، ولضمن لمذهبه الفوز والبقاء . ولكنه لم
 يفعل ذلك ، واختار سبيل المجابهة والهجوم ، فانصرف عنه الناس ، واندثر
 من بعده مذهبه الجديد .

٢ - شعراء القرن الثالث : أبو تمام والبحري .

كانت لشعراء القرن الثالث مدرسة خاصة في الشعر ، تخالف في أصولها
 ومظاهرها مدرسة التجديد التي تزعمها أبو نواس في القرن الثاني . لزمت

(١) المثل السائر .

هذه المدرسة جانب الاعتدال والاتزان في شعرها ، وسلكت ميلاً وسطاً بين القديم والجديد . فلم تتركه القديم كما كرهه أبو نواس وأضرابه ، بل كانت تجبه وتجب قراءته ، ولكنها في الوقت نفسه لم تخضع لهذا القديم خضوعاً تاماً . وكانت النتيجة أن هذه المدرسة اتبعت القديم في أشياء ، وأحدثت لنفسها أشياء ، ومزجت القديم الذي اتبته بالحديث الذي أحدثته مزجاً بارعاً جميلاً .

وأشهر شعراء هذه المدرسة في القرن الثالث هما الشاعران الطائيان أبو تمام أوس بن حبيب وأبو عبادة البحرى . وقد قالا في الوقوف على الأطلال شعراً كثيراً ، ولا سيما البحرى الذي فاق من جاء قبله ومن جاء بعده من الشعراء في الإكثار من شعر الوقوف على الأطلال . وسنعرض لهذا الشعر في الصفحات التالية ، ونرى ما طرأ عليه من تطور وتغير .

* * *

عاش هذان الشاعران في بغداد وغيرها من الحواضر العربية ، وألغا الحياة في قصور هذه المدن وحداثتها ، وشغلا بالجماليات التي يسرت لها حياة الحضارة والترف فيها . كما قرأوا واطلما على العلوم والثقافات المختلفة التي شاعت في عصرها ، فبدأ أثرها في شعرها ، وتنج عن ذلك كله أن هذين الشاعرين قد نسيا حياة البادية وصورها الحقيقية ، كما نسيها غيرها من الناس . وإذا مارأينا في شعرهما في الوقوف على الأطلال آثاراً لحياة البادية وصوراً منها فنحن نرى ونعرف أنها آثار وصور منقولة من الشعر ، لا أصالة فيها ، بل هي أصداء مرددة .

وكان من أثر ذلك أيضاً غياب النزعة المادية عن شعرهما في الوقوف على الأطلال . فأبو تمام والبحرى لا يكادان يذكران مواقع الديار ، وبقاياها ، والوحوش التي تألفها ، كما كان يفعل القدماء من الجاهليين والإسلاميين ، إلا في أحوال نادرة جداً ، وفي إشارات سرية خاطفة . وعلى هذا

لم يبق في شعرهما من معاني الوقوف على الأطلال المادية المعروفة إلا بقايا ضئيلة قليلة، لا تكاد تبين بين المعاني الأخرى التي أكثروا القول فيها، وداروا حولها كاللحاء للديار، ووصف حالة الشاعر النفسية، ولا سيما البكاء، ومشاركة الأصحاب الوجدانية، ولا سيما اللوم والمذل والتاب على الوقوف بالديار. ونلاحظ، على العكس من ذلك، ظهور النزعة المعنوية العقلية ظهوراً واضحاً في شعر الوقوف على الأطلال عند أبي تمام والبحري. وهذا أثر من آثار العصر الذي نشأ فيه، والبيئة التي عاش فيها. فقد كان القرن الثالث كما نعرف عصر حضارة وعلوم وثقافات. فأبو تمام والبحري إذا وصفا الديار، وقبلما يفعلان ذلك، فإنها لا يصفانها وصفاً تؤديه إليها حواسها، وإنما يرسمان لها صوراً تولدها الخيلة الشعرية دون أن تستعين بحاسة الإبصار. يقول أبو تمام (١):

قِفُوا جَدِّدُوا مِنْ عَهْدِكُمْ بِالْمَاهِدِ وَإِنْ مِ لَمْ تَسْمَعْ لِيَشِدَانِ فَاشِدِ
لَقَدْ أَطْرَقَ الرِّيحَ الحَيْلَ لِفَقْدِمْ وَبَيْنَيْهِمْ إِطْرَاقَ سَكْلَانِ فَاقِدِ
فهو يتخيل الريح حزيناً محزناً، قد أطرق كمن أصيب بفقد عزيز.
وأما ألوان الريح الحائلة، وأما بقاياها العافية، فلا يعرف عنها شيئاً، لأنه لا يعرفها، ولم يعاينها برأي العين منه.

وعوامل تخريب الديار في شعر هذين الشعارين تبعد شيئاً فشيئاً عن عوارض الطبيعة كالرياح والأمطار، وتقرب من العوارض المعنوية كصرف النوى مثلاً. يقول أبو تمام (٢):

دار سقاها بعد سكانها صَرَفَ النوى من سمه المانع
فلا تلوما ذا الهوى، إنها ليست يدع حنة النازع

(١) ديوان أبي تمام ٦٨/٢ .

(٢) ديوان أبي تمام ٣٥١/٢ .

أرأيتم كيف يسقي صرف النوي الدار من سمه الناقع ؟ إن هذا من توليد نخيلة مثقفة مصقولة يعيش صاحبها في القرن الثالث الهجري . إنه يريد أن تقادم الزمن قد أخرب الدار . ولكنه لا يقول هذا هكذا ، وإنما يقوله كما رأينا . وهذه طريقة لأبي تمام معروفة في شعره . فهو يعمد في الاستعارة عن الواقع المألوف . وهذا أثر من ثقافة عصره كما قلنا آنفاً .

والبحتري في القرن الثالث يشبه جريراً في القرن الأول بترعة تقديم المنزل على شعر الوقوف على الأطلال في بعض الأحيان . فهو يقول (١) :

شده ما أغرمت ظلومُ بهجري يمد وجدي بها وغلة صدي
ولعمري ، يمينَ برِّ ، وحسني في الهوى أن أقول فيه : لعمري
وبعد غزل ناعم ، غني بالنعم ، يعود البحتري إلى الديار ، ويقف عليها قائلاً :

قد وقفنا على الديار ، وفي الركـب حـرـيبٌ من الغرام ومثري
ولو اني أطيع أمرَ حلي كان شتى أمرُ الديار وأمري
ولكن هذا ، زيادة على تأخيره عن المنزل ، ليس شعراً في الديار والأطلال كما نهد هذا الشعر . وإنما هو غزل قد مزجه البحتري بشعر الوقوف على الأطلال مزجاً . وليس فيه من هذا الشعر شيء سوى ذكر كلمة الديار .

وقد سار أبو تمام والبحتري في كل شعرهما على هذه الطريقة في مزج المنزل بشعر الوقوف على الأطلال . يقول أبو تمام مثلاً (٢) :

إن عهداً لو تملنان ذمياً أن تقاما عن ليلتي أو تبتيا

(١) ديوان البحتري ١٧٠/٢ .

(٢) ديوان أبي تمام ٢٢٢/٣ - ٢٢٣ .

كنت أرعى الدور ، حتى إذا ما
قد مررنا بالدار وهي خلاء
وسألنا ربوعها ، فالصرفنا
أصبحت روضة الشباب هشيا
شعلة في الفارق استودعتني
في صميم الفؤاد فكلاً صميا

وهذا غزل جديد كما نرى ، يمزج فيه أبو تمام فراق الأحباب والروور
بالدار وبكاء طولها والحين إلى أيام الشباب جميعاً مزجاً غريباً . ويقول
البحري (١) :

أطاع عاذله في الحب إذ نصحا
فما يهيجه نوح الحمام إذا
ولا تقيض على الأظمان عبرته
وربما استدعت الأطلال عبرته

وهذا أيضاً غزل جديد ، يمزج فيه البحري أنواع الغزل بعضها ببعض
مزجاً غريباً .

وقد ذهب أبو تمام مذهباً أبعد من ذلك ، فحاول أن يمزج شعر الوقوف
على الأطلال بشعر المديح أيضاً . فهو يقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيات (٢) :

دَيْفٌ بِكِي آيَاتِ رَبِّعٍ مُدْتَفٍ
لَوْلَا نَسِيمُ تَرَابِهِ لَمْ يَعْرِفِ
وَكَأَنَّمَا اسْتَسْقَى لَهْنُ مُحَمَّدٍ
سَأَلَ السَّمَاءَ فَجَادَهَا بِجِيَانِهِ
مَتَاعِقُ الْحَوَازَانِ ، تَنْشُرُهُ الصَّبَا
وَتَوَى الرِّيعُ بِهَا ، فَلَيْسَ يُقَلِّهُ

فَرَسُومُهُنَّ مِنَ الْحَيَاتِ فِي زُخْرَفِ
مَنْهُ بَوَيْلٌ ذِي وَمِيضٍ أَوْطَفِ
خَضِيلاً ، وَتَطْوِيهِ كَطِي الرُّفْرِفِ
عَنْهَا قَتِيحٌ سَمُومٌ قِيظٌ مُعْصِفِ

(١) ديوان البحري ١/٤٠ .

(٢) ديوان أبي تمام ٢/٣٩٤ - ٣٩٦ .

- ١٠٥ -

ولست أدري ما موقعُ هذا المدح من نفس محمد بن عبد الملك الزيات
 الممدوح بهذه الأبيات . على أننا نرى في الأبيات وصفاً جديداً للديار ، إذ
 يصف الشاعر نباتها وزيتها في الربيع . وهو أثر من آثار العصر والبيئة ،
 يستميره أبو تمام من وصف الحدائق والبساتين لوصف الديار وأطلالها . وإلا
 فالقدماء لم يصفوا الديار إلا بالغناء والخراب والخلاء من مظاهر الحياة .
 وقال أبو تمام أيضاً في وصف الديار وطلولها :

تطل الطلول الدمع في كل منزل وتمثل بالصبير الديار الوائلُ
 دوارس لم يجف الربيعُ ربوعها ولا مرٌّ في أغفالها وهو غافل
 فقد سحبت فيها السحاب ذبولها وقد أختلت بالتَّوَرُّ فيها الخائلُ
 ليالي أضلّت الغراء وخزلت بعقلك أرام الخدور المقائل
 وليس همُّ أبي تمام هاهنا في وصف الديار وبقاياها ، كما نرى ، وإنما همه
 في التجنيس وإحكامه في كل بيت من هذه الأبيات . ونرى في الأبيات مع
 ذلك ميلاً إلى وصف الديار هذا الوصف المبكر الذي يبناه آتفاً ، وهو وصف
 أثر الربيع وأمطاره في نباتها وزخرفها .

وقصارى القول في هذا : إننا حين نقرأ شعر أبي تمام والبحثري في
 الوقوف على الأطلال نجد هذا الشعر قد فقد عندهما أشياء كثيرة من عناصره
 المقومة له ، وذاب في النزول المزيج الذي أحدثه هذان الشاعران ، فأضاع
 استقلاله ، وأصبح بذلك معنى من معاني شعر النزول ، بمد أن كان نوعاً
 من أنواعه ، أو مقدمة له تؤدي إليه ، ومد أن كان الشاعر يبدأ به دائماً
 حين افتتاح القصيدة .

لقد صار الشعراء المحدثون ، وهم من أهل الحضرة ، يذكرون الديار
 مجازاً ، للاحقية وعياناً .

أطلال (٩)

* * *

— ١٠٦ —

وبعد فنستطيع الآن ، في نتيجة هذا العرض السريع ، أن نجمل المراحل الكبرى في تطور شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث . فقد كانت الرحلة الأولى في شعر الغزلين البداءة في القرن الأول ، وذلك باهتمام هؤلاء الشعراء بالحالة النفسية ، ووضعها في المرتبة الأولى بين معاني شعر الوقوف على الأطلال . وكانت الرحلة الثانية في شعر جرير ، في القرن الأول أيضاً ، حين حاول بطريقته مزج شعر الوقوف على الأطلال بشعر الغزل . ثم كانت الرحلة الأخيرة في شعر أبي تمام والبحري وأضرابها من شعراء القرن الثالث المحدثين حين امتزج شعر الوقوف على الأطلال عندهم بشعر الغزل ، وذاب فيه ، وأصبح معنى من معانيه ، بعد أن كان نوعاً من أنواعه ، قائماً بنفسه في أول القصيدة .

* * *

الفصل الثالث

الشعور الفني في شعر الوقوف على الأطلال

من خصائص الشعور الفني أن يمتعنا بالجمال في الحياة العملية باقتناعنا من هذه الحياة، ونقلنا إلى أجواء أخرى لا تتصل بها. فإن بعض الإحساسات تستطيع أن تنتزعنا من الحياة الحاضرة، وإن كانت متصلة ومرتجة بها، وذلك لتجردها من النفع والصلحة الحاضرة. وإذا كانت الإحساسات تستطيع ذلك، فالصور والذكريات الماضية يكون تأثيرها فينا أقوى وأكبر في هذا المجال، لأنها مجردة من النفع والصلحة، وخارجة عن إمكان التحقق في أي شيء حاضر أيضاً. إن الإحساسات قد تثير فينا مشاعر بأشياء ماضية بعيدة في الزمن، ولكنها قد تكون سبباً لمشاعر مستقبلية أيضاً. أما الصور والذكريات الماضية فهي تثير فينا مشاعر بأشياء ماضية، قد ذهب تأثيرها إلى غير رجعى. فهي لذلك تنتزعنا انتزاعاً أقوى، أو انتزاعاً مزدوجاً من الحياة الحاضرة كما قلنا. ومن هنا كان الشعور الفني في الصور والذكريات الماضية غنياً غنى كبيراً كما في شعر الوقوف على الأطلال.

ونحن حين نقرأ هذا الشعر ننجب به، ونجد في قراءته لذة وامتعة فنية خاصة، لأنه ينقلنا إلى أجواء جديدة، في حياة جديدة، لا عهد لنا بها جميعاً، ويعرض علينا صوراً طريفة لا تتصل بمشكلات حياتنا الخاصة، ولا يتحقق لنا فيها شيء من النفع أو المصاحبة. إننا نشعر حين نقرأ شعر الوقوف على الأطلال بجمال خاص يحققه هذا الشعر. وهذا الجمال الخاص يخلق في نفوسنا شعوراً خاصاً، يتصف دائماً بالكآبة والأسى، فلنبعث في العناصر التي تشترك في تأليف هذا الجمال، وخلق هذا الشعور. وهي في رأينا ثلاثة عناصر: عنصر الماضي، وعنصر الأندثار والحراب، وعنصر الذكري.

١ - أثر الماضي :

إن للأطلال والآثار القديمة روحاً خاصة . وهذه الروح كائنة في بقايا الماضي التي تجدد لنا حياة محووة عافية في صورها الخربة الناقصة عن منزلتها الأولى . وهي تستمد من هذا الماضي الذي تثيره في أذهاننا قوة إمتاع قد يضعف الفن نفسه إلى جانبها شيئاً كبيراً من تأثيره وفتنته . مثال ذلك بناء حديث من الأبنية الكبيرة ، تتوفر فيه الضخامة والفتخامة في وقت واحد ، ويمسح الفن الحديث ووسائله الكبرى بمقدار كبير من الجمال . هذا البناء لا يحدث في نفوسنا الشعور الذي يحدثه فيها طلل أو أثر قديم نصيبه من الفن أقل بكثير من نصيب هذا البناء الكبير . والذكريات لا تستمد سحرها وجمالها من وضوحها وجمالها الذاتي ، وإنما من غنى الماضي الذي تتضمنه ، وإن كانت ناقصة مشوهة في ذاتها . والميل الغريب الذي يحملنا على الإعجاب بالقطع الفنية القديمة وبعض قطع الأثاث المستعملة قبل مائة عام مثلاً ، أي قبل مدة كافية لتصبح هذه القطع ماضية حقيقية ، وتدخل في التاريخ ، بنياب الجيل الذي صنعها والأجيال التي عرفت هذا الجيل ، وشاركته في مجالات حياته وميوله . تقول إن هذا المسيل الغريب ليس له أساس في ذواتنا سوى صفة المضي . وكثير من الأشياء التي يحتقرها الناس في وقت من الأوقات قد تعجبنا وتسرتنا عندما تصبح بالقياس إلينا رموزاً لحياة وميول ومجالات مضت وذهبت عنا بعيداً ، وغابت إلى غير رجعي .

على أن جمال الفن يمكن له أن يمتزج بسحر الماضي . وهذا الامتزاج هو الذي تنشأ عنه المظمة الفنية في بعض الأطلال الكبرى . وسهولة هذا الامتزاج ، وثباته التام على مدى المصور يدلان دلالة قوية على القرابة

المميقة بين هذين النمطين من الجمال ، جمال الفن وسحر الماضي . ولا شيء يزيد شعورنا الفني قوة وغنى كاتحاد هذين النمطين من الجمال في قطعة أمثا قديمة أو في أثر قديم مثلاً . إن البناء في حاجة إلى ماض نعلم به ، وكذلك أكثر الآثار الفنية . وسحر الماضي عنصر أساسي لا يمكن لأثر في أن يستغي عنه إلا في أحوال نادرة جداً .

وقصارى القول إن صفة المضي والبعد في أعماق الزمن ، هذا البعد الرابع ، فيها خاصة عجيبة تخلق الجمال وبث الشعور بهذا الجمال . وهذا الشعور يتصف دائماً بالهدوء العميق ، والتأمل البعيد ، والاستغراق في الصمت . وفي بعض الأحوال عندما تبعد النفس الشاعرة في الاستغراق والتأمل إلى حد الذهول والغياب عن الحاضر المحسوس ، يتصف هذا الشعور بثورة الخيال ومحاولة بث الحياة الماضية التي كانت تتردد في جوانب الطلل أو الأثر القديم . وقد وقع ذلك للبحثري في وقفته على إيوان كسرى ، حين طار به الخيال ، فتصور الحياة الماضية في الإيوان . وقد خلد البحثري ثورة خياله هذه في أبياته الخالدة :

فكأنني أرى المراتبَ والقو مَ إذا ما بلغتُ آخرَ حسي
وكان الوقودَ ضاحينَ حسرى من وقوف خلف الزحامِ وخنسِ
وكان القيانَ وسط المقاصيرِ يرجعن بين حوِّ ولثسِ
وكان اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمسِ
وكان الذي يريد اتباعاً طامع في لحوقهم صبح خمسِ
لقد تصور البحثري الحياة الماضية بمخامتها وعظمتها وحركة الأجسام والأرواح فيها . وهذه طاقة شعورية كبيرة ، لا تتاح لعظم الشعراء ، بله عامة النابى .

ونلاحظ أن الصورة التي رسمها الخيال في محاولة تصوير الحياة الماضية تتلامم دائماً والأثر الباعث على هذه المحاولة . فإذا كان الأثر كبيراً ضخماً كانت الصورة التخليّة كبيرة ضخمة ، وإذا كان الأثر ضعيفاً ضئيلاً كانت الصورة ضعيفة ضئيلة أيضاً . وعلى هذا فإن آثار قصر عظيم ندعو إلى تصور حياة قوية غنية ، فيها بلذخ وترف ، وبقايا كوخ حقير ندعو إلى تصور حياة فقيرة ساذجة ، فيها شقاء وحرمان .

وكما أن الأطلال والآثار القديمة تمثل صوراً من حياة ماضية ، وتثير في نفوسنا شعوراً بجمال خاص لذلك ، فكذلك الشعر الذي يصف هذه الأطلال والآثار ، ويقدم لنا صورها في تلافيف من أخبارها وأخبار الواقف عليها ، وعلاقته بها ، نقول : هذا الشعر يثير في نفوسنا الشعور بالجمال ذاته الذي تثيره الأطلال والآثار ، كما في شعر الوقوف على الأطلال عند المرب .

٢ - أثر الاندثار والخراب :

إن بمض المدن التاريخية القديمة ببقاياها الخربة وآثارها التهدمة تملك قوة معجزة في إثارة الشعور الفني . ولقد وقفت على أطلال تدمر القديمة ، وطوفت في شوارعها ومعابدها وقصورها وقبورها . وكلها قد طال عليها الأبد ، وعدت عليها يد البلي ويد الإنسان ، وقولتها بالخراب والدمار ، فتداعت وتهدمت ، ولم يبق منها إلا معالم خربة قليلة . ولكنها على خرابها وقلتها عظيمة غنية موحية ، توحى بالحياة العظيمة الثنية التي كانت تنبض في أنحائها في الأيام الغابرة . ولقد تولاني وأنا أطوف بين هذه المعالم الخربة شعور غريب بالأسى والاكتئاب ، صحبه هدوء وصمت وتأمل ، ظلت كلها تزداد قوة وعمقاً حتى وصلت بي إلى طور الذهول والاستفراق ، والبعد شيئاً فشيئاً عن الواقع الذي يحيط بي إلى عالم جديد ، لا عهد لي به من قبل .

ثم لما عدت إلى الفندق ، ورأيت الناس يجيئون ويذهبون فيه ، وشاهدت الأدوات الحديثة الحقيرة التي تناثرت في بهوه ، وسمعت الزملاء يصيحون ويتكلمون على الأطلال ، ويدون إعجابهم بها في عبارات ضخمة ، لا تنفي عن شيء حقبي عميق ، عندها ثبت إلى نفسي ، وأققت من ذهولي ، وعلمت أنني ما زلت في دنياي الحاضرة ، وأني كنت في استغراق بقرب من الحلم . وقد زاد إحسامي بالأمرى والاكتئاب عندما اكتشفت أنني كنت ذاهلاً . ثم قضيت بقية ساعات النهار صامتاً هادئاً ، قليل الحركة ، قليل الكلام ، مشرد الفكر والخيال .

وقد مضت سنون طويلة على ذلك اليوم . وما زلت إلى الآن يتولاني شيء من الهدوء والتأمل كلما ذكرت ذلك اليوم ، ومررت في خاطري صورة الأعمدة الضخمة ، وقد ذهبت في الجو الفسيح ، وأخذت تلتهم تحت نور الشمس اللامعة في صمت وخشوع ، وكأنها تردد صلاة الأجيال وتراتيل الخلود .

والآن حين أقرأ شعر الوقوف على الأطلال ، وأمضي فيه ، أحس هذا الشعور ذاته ينبعث في نفسي شيئاً فشيئاً ، وأحس أن هذا الشعور يزداد قوة وتأثيراً عندما أمرّ على صور الخراب والدمار في هذا الشعر ، وأسفي إلى هزيم الريح تسقي بالرمال ، وأنظر إلى السحاب يزحف بالطر على هذه البقايا الضئيلة من آثار الديار .

وفي شعر الوقوف على الأطلال صور كثيرة للديار الخربة ، وبقاياها المافية ، رسمها الشعراء بألوان حزينة كثيفة ، فيها ظلام وبؤس ، وذهاب إلى الفناء شيئاً فشيئاً . وقد أضافوا إلى هذه الصور ألواناً أخرى خارجة عن الألوان الأصلية ، تزيد في الحزن حزناً ، وتلائم الاكتئاب ، مثل هزيم الريح

— ١١٤ —

وسقي الرمال ، ومثل غناء الحمام ، ووقوع النربان في الدار . وكلها ألوان إضافية تؤثر في الأعصاب ، وتثير الحزن العميق والاكتئاب الهادي في أعماق النفس .

٣ — أثر الذكرى :

إن للذكرى وعودة صور الأيام الماضية إلى الذهن أثراً كبيراً في إثارة الشعور الفني أمام الأطلال والآثار القديمة . وبعض الآثار الكبيرة كخرائب المدن القديمة ، والقصور التاريخية التي شهدت في جوانبها حياة قوية غنية تصنف أيضاً بهذه القوة المعجزة في إثارة هذا الشعور .

وليس بغريب عنا أن يجلس أحدنا إلى نفسه ، ويسند رأسه المتعب المهموم إلى راحة يده ، ثم يذهل عن وجوده الحاضر ، ويستغرق في تأملات بسيدة . فتمر أمام ناظره التامنين صور ماضية كثيرة ، مختلفة الألوان والأشكال . بينها مثلاً صورة شمس تنيب في الأفق النربي في موكب حافل بالألوان والألوان ، أو صورة واد مسحيق فيه قيعان مظلمة ، وصخور فاتمة ، وأشجار متناثرة . وبينها ذكرى حادثة عاطفية خلفت في النفس آثاراً عميقة . تمر هذه الصورة وأمثالها أمام ناظره ، فيلذ مرورها ، ويجد في ذلك متعة مشوبة بألم خفيف دفين يمتري فؤاده ، كأنه ألم طعنة أو وخزة في الجنب ، خفيفة الوقع ، خافية المصدر ، ويحس بينيه تنورقان بالدموع . وقد تكون هذه الذة وهذه المتعة قويتين تفوقان الذة والمتعة اللتين شعر بهما في المرة الأولى ، عند شهود الصورة عياناً أو وقوع الحادثة فعلاً .

وفي الحقيقة إن الأفراح والأحزان التي تمتري نفوسنا في شتى أوقات حياتنا ، ولشئ الأسباب ، تبقى في المادة طافية على صفحة النفس الأولى ،

إن صح هذا القول . وهي تحتاج إلى زمن ما لتتحدّر من هذه الصفحة الأولى ، وتستقر في أعماق النفس حيث ترسم الحوادث الكبيرة التي تمرّ وجبة حياتنا العاطفية . وعلى هذا كله يمكن لنا أن نقول : إن الحالات العاطفية لا تتحقق في نفوسنا كل التحقق ، ولا نميشها تماماً ، إلا حين تسقط في لجة الماضي ، وتصبح ذكريات ماضية . وفي هذا قد تكشف السر في أن الذكرى السعيدة قد تكون أصدق وأقوى من السعادة الراهنة . وهذا هو المعنى العميق البعيد في قول الأعرابي :

شطتْ بهم عنك نيةٌ قدّفتْ غادرت الشَّعبَ غير ملتئمٍ
 واستودعت سرّها الليارَ فما تزداد طيباً إلى على القدم
 وشعر الوقوف على الأطلال عند العرب مثقل بالذكريات ، وفيه دائماً صلة تشد الشاعر إلى ماضٍ حبيب إليه ، عزيز عليه . . . فيقف ليكيه ، ويقضي حقه عنده . فالمرؤ القيس مثلاً يدعو صاحبيه للوقوف والبكاء لذكرى حبيبه وعرفان منزله :

قفا نك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ورسم عفت آياته منذ أزمانٍ
 أتتْ حجاجٌ بمدي عليها، فأصبحت كخط زبورٍ في مصاحف رهبانٍ
 ذكرتُ بها الحى الجميعَ فهبجتْ عقايلَ سقم من ضمير وأشجانٍ
 فسحّحتْ دموعي في الرداء كأنها كلّى من شبيب ذات سحٍّ وتهنانٍ

إنه يقف للذكرى ، فيذكر أيامه الماضية ، والحى جميع لم يتفرق شمله ، قهيج الذكرى داهم القديم فيكي ، ويطبل في البكاء .

- ١١٦ -

وشمر التزليين البداة في الوقوف على الأطلال كله ذكرى وحنين
وبكاء كما ذكرنا في الفصلين السابقين ، ذكرى حبيب وأيام ماضية ، وحنين
إليه وإلى أيامه الماضية ، وبكاء عليه وعلى الأيام الماضية ، يقول جميل :
لما وقفت بها القلوص تبادرت مني الدموعُ افرقة الأوجاب
وذكرت عصرأ يا بئينة شاقني وذكرت أيامي وشرح شبابي
وذوالرمة قد يشى حبه ، ويساو عن مي أحياناً ، ولكنه يرى ديارها
القديمة فيذكر ماضيه ، ويمود إليه الحب ويثيره الشوق ، فيقول :
إذا قلت أسلو عنك يامي لم يزل محمل لدار من ديارك ناكسُ

* * *

وبعد فهذه العناصر جميعاً ، الماضي البعيد الذي لن يعود ، والاندثار
الذي يوحى بالفناء ، والذكرى اليااسة الأليمة ، وعناصر أخرى غيرها قد
مسحت شمر الوقوف على الأطلال بمسحة من الكتابة السائغة المحيية إلى
النفوس . وهذه العناصر تشترك جميعاً ، فتثير في نفوسنا حين قراءة هذا
الشمر شموراً سائفاً بالأسى والاكتئاب .

خاتمة

والآن وبمد هذه الفصول في معاني شعر الوقوف على الأطلال ، وفي تطور هذا الشعر خلال المصور الأدبية ، وفي تحليل الشعور الفني الذي يثيره في نفوسنا أثناء قراءته ، نمود فنقول هنا ما كان ينبغي لنا أن نقوله في البدء من أن السبب في افتتاح شعراء العرب قصائدهم بالنسيب ، ومنه شعر الوقوف على الأطلال ، واتخاذ ذلك شبه قاعدة فنية ، أن « الشعر قفل أوله مفتاحه » (١) كما يقول ابن رشيق . فإن استطاع الشاعر أن يعطف إليه القلوب ، ويجلب لنشيدته الأسماع في بدء قصيدته كان ذلك كسباً للجولة الأولى ، وتمهيداً حسناً لمرض غرضه العام . وليس شيء أقوى عطفاً للقلوب من حديث القلوب .

ويبدو لنا هنا أن السبب في استمرار شعر الوقوف على الأطلال خلال المصور ، وامتداده إلى المصور المباسية البعيدة عن البادية وصورها وأطلالها ، نقول : إن السبب في ذلك راجع إلى السر ذاته الذي من أجله اتخذ هذا

(١) المدة ١٩١/١ .

الشعر شبه قاعدة فنية لافتتاح القصائد ، وهو جمال هذا الشعر ، وحسن موقعه في القلب ، وإثارته في النفس الإنسانية شعوراً فنياً خاصاً ، على الرغم من اختلاف المصور وتعبير البيئات . وفي الحقيقة أن شعراء العرب قالوا في الوقوف على الأطلال شعراً غنياً بأنغام حزينة نبيلة صافية ، وهو يعد لذلك من أحسن الشعر الضائي في الأدب العربي .

ونضيف إلى هذا السبب الناشئ* عن جمال شعر الوقوف على الأطلال سبباً آخر هو حنين العرب المسلمين إلى ماضيهم البعيد في الصحراء . فالأجيال العربية التي نشأت في أحضان الحضارة الجديدة ، بعيدة عن رمال الصحراء ، والتي تأثرت بالعناصر الغربية عن الروح العربية ، كانت تمجن إلى هذا الماضي البعيد ، وتحفظ ذكراه في إكرام وإجلال يقربان من التقديس . وكانت تكرم وتقديس كل ما يذكرها بهذا الماضي البعيد كشمرة الوقوف على الأطلال مثلاً .

ولم تستطع هذه الحضارة الجديدة العظيمة التي أخذوا بها ، وأمسوا في التمتع بجمالاتها ، أن تلهيهم عن الصحراء التي نجموا منها . ولم ينمهم تراخي المصور وبعد عهدهم بالصحراء من الحنين إليها . ولقد كانت هناك أسباب كثيرة تثير هذا الشعور ، وتنذيه على السواحل . منها الحنين إلى الأصل الذي نجد آثاره عند العرب الأندلسيين في القديم ، وعند المغتربين في المهجر في أيامنا الحاضرة . ومنها ما كانت تقرأه هذه الأجيال في كتب الأدب والشعر من صور وأخبار تصف الصحراء وصفاً مؤثراً يهز قلوبهم ، ويثير فيها الحنين . ومنها ما كانت تراه من تمصب الشموية على العرب ونيلها من تراثهم القديم .

- ١١٩ -

ورب سائل يقول : وما شأن الشعراء الأعاجم الذين فطموا الشعر ،
وتقنوا فيه بالديار ؟ إنهم لا يحفلون بماضي العرب ، ولا يحنون إلى صحرائهم ،
فكيف يتننون بالديار وصور الصحراء القديمة في شعرهم المحدث ؟
والحقيقة أن الشعراء الأعاجم قد اهتموا بصور الصحراء ، ومنها أطلال الديار ،
في شعرهم . وتعليل ذلك هو انسياق هؤلاء الشعراء مع الشعور العام وخضوعهم
لهذا الضغط المعنوي الشديد الذي كانت توقمه اللغة العربية والأدب العربي
والذوق العربي جيماً بالمجتمع الإسلامي في ذلك الحين .

بيان موضوعات الكتاب

٤ - ٣

بين يدي الكتاب

مقدمة

١٥ - ٥

في نشأة شعر الوقوف على الأطلال

عاطفة الحب والحنين إلى دار المحبوب . التبدي والنجمة في حياة العرب في
البادية أصل شعر الوقوف على الأطلال . أولية نشأة هذا الشعر وامرؤ القيس .
ابتداء الشعراء أشعارهم بالوقوف على الأطلال .

الفصل الأول

٧١ - ١٧

المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال

تمهيد في إحصاء المعاني العامة في شعر الوقوف على الأطلال . سؤال الديار
وتكليمها . وصف الديار وبقاياها . وصف جملة آثار الديار . وصف بقايا
الديار . تخريب الديار . الحيوان الذي يألف الديار . حال الشاعر حين الوقوف
على الديار .

أطلال (١٠)

- ١٢١ -

الفصل الثاني

تطور شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى

٧٣ - ١٠٦

نهاية القرن الثالث

خصائص شعر الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي وشعر المخضمين .
تطور هذا الشعر في العصر الأموي . شعراء الغزل العنبري . شعراء الغزل
الحضري : عمر بن أبي ربيعة . سائر شعراء العصر الأموي : جرير . تطور
شعر الوقوف على الأطلال في العصر العباسي . شعراء القرن الثاني : أبو نواس .
شعراء القرن الثالث : أبو تمام والبحتري .

الفصل الثالث

الشعور الفني في شعر الوقوف على الأطلال ١٠٩ - ١١٦

أثر الماضي في خلق هذا الشعر . أثر الأندلس والخراب . أثر الذكرى .

خاتمة

في استمرار شعر الوقوف على الأطلال في الوجود خلال المصهور

١١٧ - ١١٩

مراجع البحث

- . الأغانى لأبي الفرج الإصفهاني ، طبعة مطبعة التقدم في القاهرة .
- . أمالي الفالي ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٣ .
- . أمالي المرتضى ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٤ .
- . التشبيهات لابن أبي عون ، طبعة كيمبرج سنة ١٩٥٠ .
- . حديث الأربماء ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٧ .
- . ديوان الأخطال ، طبعة المطبعة الكاثوليكية في بيروت سنة ١٨٩١ .
- . ديوان الأعشى ، طبعة فيننة سنة ١٩٢٧ .
- . ديوان امرئ القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- . ديوان البحري ، طبعة دار المعارف في القاهرة سنة ١٩٦٣ - ١٩٦٤ .
- . ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي ، طبعة دمشق سنة ١٩٦٠ .
- . ديوان أبي تمام ، طبعة دار المعارف في القاهرة سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ .
- . ديوان جران المود ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣١ .
- . ديوان جرير ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٥ .
- . ديوان حسان ، طبعة القاهرة سنة ١٩٢٩ .
- . ديوان الحطيئة ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- . ديوان ابن اللمينة ، طبعة القاهرة سنة ١٧٢٩ هـ .
- . ديوان ذي الرمة ، طبعة كيمبرج سنة ١٩١٩ .

— ١٢٤ —

- . ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ .
- . ديوان الشماخ ، طبعة مطبعة السعادة في القاهرة .
- . ديوان طرفة بن السيد ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- . ديوان عبيد بن الأبرص ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٧ .
- . ديوان عمر بن أبي ربيعة ، طبعة مطبعة السعادة في القاهرة سنة ١٣٣٠ هـ .
- . ديوان عنتره ، طبعة القاهرة بتحقيق عبد النعم عبدالرؤوف شلي .
- . ديوان قيس بن الخطيم ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٢ .
- . ديوان كثير عزة ، طبعة الجزائر سنة ١٩٢٨ .
- . ديوان النابغة الذبياني ، طبعة القاهرة سنة ١٢٩٣ هـ ضمن خمسة دواوين .
- . ديوان أبي نواس ، طبعة بيروت سنة ١٩٥٣ .
- . زهر الآداب للقيرواني ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٣ .
- . الشعر والشعراء لابن قتيبة ، طبعة القاهرة سنة ١٩٤٤ — ١٩٥١ .
- . طبقات الشعراء لابن سلام الجهمي ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٢ .
- . العمدة لابن رشيق ، طبعة القاهرة سنة ١٩٣٤ .
- . كتاب الأنواء لابن قتيبة ، طبعة حيدر آباد في الهند سنة ١٩٥٦ .
- . لسان العرب لابن منظور ، طبعة بيروت سنة ١٩٥٥ — ١٩٥٦ .
- . العرب للجواليقي ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٢ .
- . الفضليات ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦٤ .
- . الموازنة للآمدي ، طبعة القاهرة سنة ١٩٦١ — ١٩٦٥ .



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

طبعة الترن